This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Fine Arts
N
40
.K97
v.65

Künstler-Monographien

B 1,409,433

Donatello

von

Alfred Gotthold Meyer

Library of the University of Michigan

The Coyl Collection.

Miss Jean L. Coyl
of Detroit
in memory of her brother
Col. William Henry Coyl
1894.

Liebhaber-Ausgaben

Künſtler-Monographien

In Verbindung mit Andern herausgegeben

von

H. Knackfuß

LXV

Donatello

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klaſing
1903

Donatello

Von

Alfred Gotthold Meyer

Mit Porträt und 140 Abbildungen nach Skulpturen

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1903

Von diesem Werke ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet von der nur 50 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—50) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

Donatello.

Holzſchnitt in der zweiten Auflage der Künſtlerbiographien Vaſaris vom Jahre 1568.

Vorbemerkung.

Eine Schilderung Donatellos im Rahmen dieser Monographien ist eine besonders reizvolle Aufgabe, aber auch eine besonders schwere. Zahlreiche Probleme drängen sich auf. Sie betreffen die Entstehungszeit einzelner seiner wichtigsten Originale und die Echtheit einiger unter seinem Namen berühmten Werke. Diese Fragen können hier nur gestreift werden. Hauptziel ist, den in jedem Sinne zuverlässigen Schöpfungen die ergiebigste Auskunft über Donatellos Kunst zu entlocken. Die Werke selbst sind in den Vordergrund zu stellen, denn sie allein bieten unvergängliches Gut. Auch ihre Reihenfolge ist hier weniger durch die Wahrscheinlichkeitsgründe der äußeren Datierung, als durch ihren inneren Zusammenhang bestimmt. „Eine Biographie ist keine chronologische Tabelle."

Alfred Gotthold Meyer.

167206

Inhalt.

	Seite
I. Statuarische Charakterfiguren	10— 41
Statuen für den Dom und Or San Michele. 1406—1416	11— 23
Campanile-Statuen. 1416—1433. Verwandte Einzelfiguren und Porträts	23— 41
II. Anfänge der Erzählungskunst. Denkmalplastik. Reliefbilder	41— 63
Siena	42— 48
Verbindung mit Michelozzo. Grabmonumente	48— 63
III. Klassizismus	63— 81
Rom	63— 70
Puttenreigen	71— 78
David	79— 81
IV. Großbetrieb dekorativer Plastik in Florenz. 1433—1443	81— 86
Sakristei von S. Lorenzo.	
V. Großbetrieb historischer Plastik in Padua. 1443—1453	86—105
Das Reiterbild	89— 93
Vollendung der Erzählungskunst	93—105
VI. Altersstil. 1453—1466	105—115
Judith	106—109
Kanzeln von S. Lorenzo	110—114
VII. Atelierkunst. Madonnen. Einzelreliefs. Dekoratives	115—120
VIII. Arbeitsart und Technik	121—126
IX. Persönliches	126—127

Abb. 1. S. Georg bekämpft den Drachen. Sockelrelief an der Nische des S. Georg. Florenz. Or San Michele. (Zu Seite 12 u. 43.)

Donatello.

Der Erstgeborene unter den Großmeistern Italiens war ein Bildhauer: Niccolò Pisano lebte ein Menschenalter vor Giotto.

Auch die Blüte der italienischen Kunst im fünfzehnten Jahrhundert zeigt sich zuerst in der Plastik. Für die Malerei beginnt sie mit den Fresken Masaccios in der Brancacci-Kapelle zu Florenz, aber der Schöpfer des neuen Menschengeschlechtes, das dort zu mächtigem Chorus vereint ist, war Donatello.

Am Eingang der Frührenaissance steht seine Statue des heiligen Georg. Neben diesem jugendlichen Helden weicht die gesamte Gestaltenwelt der damaligen Florentiner Kunst plötzlich in die Vergangenheit zurück. Frisch und stark verkörpert er das sicherste Gleichgewicht der Kräfte: eine erste, befreiende Tat.

So tritt auch Donatello selbst in die Kunstgeschichte. Er sprengt den mittelalterlichen Bann; er eröffnet eine neue Epoche.

Aber er weilt nicht lange an ihrer Schwelle. Der Sieger wird zum Eroberer. Er durchmißt das ganze Gebiet seiner Kunst und umfaßt, was sonst als unvereinbar gilt. Auf Donatello beruft sich mit gleichem Recht, wer in der Frührenaissance einen Triumph des nordischen Naturalismus sucht, und wer in ihr das Flügelrauschen der neugeborenen Antike vernimmt. Ein Prometheus nach dem Sinne seiner Zeit, bildet er Menschen jeden Schlages. Er spiegelt das animalische Leben, wie es muskelstark und heißblütig aufjauchzt, und wie es verfallen dem Grabe zuwankt. Er belauscht die feinsten Regungen der Seele und folgt dem wildesten Ausbruch der Leidenschaft. Das ruhige „Dasein" des Einzelwesens erhebt er zum Charaktertypus, und das blitzartige „Geschehen" zerlegt er in persönlich wirksame Kräfte. Vor seiner Phantasie erhält jede Aufgabe einen völlig neuen Wert. Bald ist er dabei einseitig bis ins Absurde, bald nützt er alle Mittel künstlerischer Wirkung zugleich. Die Harmonie seines Schaffens zerschmilzt wie in feuriger Glut, und seine zuerst so klar umrissene Gestalt wächst aus der handfesten Werkstattsüberlieferung des Mittelalters dämonisch ins Riesenhafte.

Begreiflich, daß das Kunsturteil ihm nur mühsam folgte. Noch von der Hochrenaissance ward Donatello bewundert. Raffael brachte ihm die schönste Huldigung, mit

der ein Meister den Vorgänger ehren kann: er lernte von ihm, er übernahm von ihm Gestalten und Gruppen und hauchte ihnen höheres Leben ein. Michelangelo bekannte sich zu ihm durch sein eigenes Schaffen. Im Sinne dieser beiden war es sicherlich, wenn Vasari Donatello als den ersten großen Bildner seit dem Altertum pries. Dann aber beginnt sein Bild zu verblassen. Im siebzehnten Jahrhundert hören wir wenig von ihm, im achtzehnten fast nichts. Cicognara, der erste Historiker der italienischen Plastik, rügt, daß Donatello bei weitem nicht nach Gebühr geschätzt sei. Er hat ihn wieder in seine Rechte eingesetzt, aber er sieht in seinem Naturalismus nur einen Irrweg und entschuldigt ihn mit den Worten: „Wenn Donatello schon alles getan hätte, was wäre dann — für Canova übrig geblieben?“ Nicht viel später schrieb Ruhmor, Donatellos „Geist“ sei „so arm als roh“. —

Für jene Zeit war „Geist“ das „Geistige“ — ein Menschenalter später lehrte eine neue Kunst, es sei das persönlich erfaßte „Lebendige“: die Kraft, die die Natur mit mächtiger Hand packt und sie frei vor uns hinstellt. So ward Manet der Führer der modernen Malerei, und an die Spitze ihrer Großmeister der Vergangenheit traten Rembrandt und Velazquez.

Damit war von neuem auch Donatellos Zeit gekommen. Die Feier seines fünfhundertsten Geburtstages wurde sein Ehrentag in der Kunstgeschichte. Sein in Florenz damals in seltener Vollständigkeit vereintes Lebenswerk wirkte wie eine Offenbarung. Man glaubte, Donatello nun erst ganz zu erkennen. Man widmete ihm für alle Zukunft den größten Saal des Museo Nazionale in Florenz: eine Huldigung, wie sie in solchem Maßstab bisher keinem anderen der Renaissancemeister in Italien zu teil geworden.

Diese Begeisterung lebt auch noch heute, und internationale Arbeit war bemüht, sie wissenschaftlich zu vertiefen. Sein neuester Biograph nennt Donatello „il maestro di chi sanno“, den Meister der Kenner.

Aber es scheint, als habe Donatellos Nachruhm wiederum seinen Höhepunkt gewonnen, wohl schon überschritten. Wenige Jahre nach der Jubelfeier schließt ein geistreiches Schriftchen über ihn mit der Behauptung: „Unter den Künstlern von erstem Adel ist Donatello nicht zu suchen.“ Die Stimmen, die vor seiner Überschätzung warnen, mehren sich.

Das kann der kunsthistorischen Wahrheit nur zu gute kommen, und Donatello hat diese nicht zu fürchten. Die Macht seiner Kunst ist unabhängig von jedem Zeitgeschmack: unsterblich und ganz persönlich. Darum fordert sie aber auch ihre eigene Kunstpsychologie. Auf eine einfache Formel läßt sie sich ebensowenig bringen wie die Michelangelos oder Rembrandts.

Abb. 2. Marmorschranke. Sakristei von S. Lorenzo. Florenz. (Andrea Buggiano.)

Donatello ist wahrscheinlich 1386 in Florenz geboren. Sein Taufname ist Donato, sein Vater Niccolò di Betto Bardi war nahe der heutigen Porta Romana im Stadtbezirk von S. Pietro in Gattolino ansässig. Von dessen Leben wissen wir mehr, als von der Jugend seines berühmten Sohnes. Mitglied der Wollenkämmer-Zunft, wurde Niccolò in die Florentiner Parteikämpfe gefährlich verwickelt. Während seiner Verbannung erschlug er in Pisa einen politischen Gegner, entkam nach Lucca, kehrte nach Florenz zurück und wurde dort, fälschlich eines Verrates angeklagt, zuerst zum Tode verurteilt, dann freigesprochen und sogar noch besonders geehrt. Das geschah 1380. Die erste urkundliche Erwähnung seines Sohnes Donatello fällt in das Jahr 1406, wo dieser als selbständiger Bildhauer bezahlt wird. Über sein ganzes früheres Leben berichten nur mittelbare, nicht immer zuverlässige Quellen. Zweifelhaft ist schon die Angabe Vasaris, Donatello sei im Hause der Martelli erzogen worden, denn diese gehörten der Partei an, die sein Vater bekämpft hatte, und seine Beziehungen zu ihnen sind erst weit später verbürgt. Die erste berufliche Unterweisung erhielt er, wie üblich, in der Goldschmiedewerkstatt. Das beweist nicht etwa, daß Donatello zum Goldschmied bestimmt war. Man lernte da die „Arte del disegno", darstellende Kunst in allen ihren Formen und Techniken.

Abb. 3. Ursprüngliche Frontdekoration des Florentiner Domes. Alte Zeichnung im Museum der Opera del Duomo. (Zu Seite 11 u. 25.)

Wenn Donatellos früheste Arbeiten wirklich Goldschmiedewerke waren — und noch in Rom gewann er durch sie seinen Lebensunterhalt —, so hat er doch seine wohl an getriebenen Silber- und an gegossenen Bronzefigürchen erworbene Vertrautheit mit der Metallarbeit während der ersten Hauptperiode seines selbständigen Schaffens nicht benutzt, denn in ihr ist er nur Steinbild-

hauer großen Stiles. Ohne die Erzählung Vasaris und die beglaubigte Nachricht, daß Donatello kurze Zeit im Atelier Ghibertis arbeitete, würde man ihn schon in seiner Jugend nur auf dem Marmorplatz der Dombauhütte suchen: zwischen den Steinmetzen und Bildhauern, die dort für die Front und besonders für die Seitenportale des Domes, für den Glockenturm und für die Nischen von Or San Michele Figuren und Ornamente meißelten. Jedenfalls stehen seine ersten Werke nicht nur durch ihr Material, sondern auch durch ihren Stil der Art dieser Meister am nächsten. Die hervorragendsten unter ihnen waren nach dem Tod des Pietro Giovanni Tedesco, des Schöpfers des südlichen Domportales: Niccolò d'Arezzo und Nanni di Banco, der eine noch halb Gotiker, der andere schon halb Klassizist.

Klassische Kunst soll Donatello jedoch schon früh auf ihrem eigensten Boden kennen gelernt haben. Manetti, der Biograph Brunelleschis, und nach ihm Vasari erzählen, er sei mit seinem Freund Brunelleschi zunächst nach Rom gegangen, und kein unwiderleglicher Grund erlaubt, dies zu bestreiten. Erst kurz zuvor war Niccolò d'Arezzo aus Rom zurückgekehrt, wohin er um 1400 berufen worden. Vielleicht hat dieser die beiden Genossen ermutigt, Ende 1402 den gleichen Weg anzutreten. — Man möchte diese Reise so gern als die erste römische Studienfahrt junger Künstler auffassen, und in gewissem Sinne war sie es in der Tat. An dem Wettbewerb um die zweite Baptisteriumstür, der für Brunelleschi erfolglos blieb und ihn daher veranlaßte, Florenz den Rücken zu kehren, hatte Donatello nicht teilgenommen, aber auch er hatte sicherlich den Wunsch,

Abb. 4. Florenz. Nördliches Domportal. (Zu Seite 11 u. 14.)

Abb. 5. Florenz. Or San Michele. Eckansicht. (Zu Seite 12.)

„zu sehen, wo es denn gute Skulpturen gebe". Nur, daß diese auch in Rom damals noch meist verborgen blieben, mehr als in Florenz selbst! Wohl glaublich, daß die damaligen Römer das Gebaren der jungen Florentiner völlig verkannten und sie für „Schatzgräber" hielten. Der größte wirkliche Schatz, den Donatello in Rom finden konnte, stand frei vor aller Augen: es war der allgemeine Eindruck altrömischer Größe, die selbst in Ruinen noch so mächtige Monumentalität.

Diesen Größenmaßstab bot Florenz damals noch nicht. Seine Plastik war auf Anmut und Feinheit gestimmt wie sein Wahrzeichen, der bunt strahlende Campanile. Sie war noch gesprächig wie Orcagnas Tabernakel in Or San Michele und die Umrahmungen der Domportale. Sie blickte schon mit hellen Augen um sich und stand im Begriff, die Schönheit des Menschenleibes und des Faltenwurfs bereits nach klassischen Mustern zu läutern, aber sie blieb dabei doch noch beim gotischen Formengefühl und Linienspiel. Ein allgemeingültiges Schönheitsideal bestimmte sie. Sie wagte noch nicht, nur wahr zu sein: beim Wettbewerb um die Baptisteriumstür hatte Ghiberti über Brunelleschi gesiegt!

Das befreiende Wort sprach der junge Donatello, aber er sprach es kraft seiner ureigenen Begabung — die altrömische Kunst ist dabei kaum beteiligt.

Eher ist es der Florentiner Kunstbetrieb selbst.

Dieser stand noch auf dem Boden, den das Mittelalter bereitet hatte. Maßgebend war vor allem das Schmuckbedürfnis der Bauten. Die Stätten sind bestimmt: Frontflächen, die zu beleben, Mauernischen, die zu füllen, Strebepfeiler und Giebel, die zu

Abb. 6. David. Marmor. Florenz. Museo Nazionale (Bargello). (Zu Seite 11 u. 15.)

bekrönen sind. Donatellos „Zuccone“ und „Jeremias“ stehen in den Nischen des Campanile, allen Unbilden des Wetters ausgesetzt, zwischen dem vielfarbigen und vielteiligen Marmorbelag, in beträchtlicher Höhe, winzig und unscheinbar für jeden, der von ihrer Bedeutung nichts weiß. Heute mag uns dies fast als ein Mißbrauch der Künstlerkraft erscheinen. Tatsächlich aber war solches Schaffen weit gesünder als das der Gegenwart. Jedes Werk erhielt seine Lebensaufgabe angewiesen, den festen Bezirk, in dem es „wirken“ soll. Dabei war hier der im wörtlichen Sinne dekorative Zweck die Hauptsache, die künstlerische Form viel wichtiger als der Inhalt. Begnügen sich die Urkunden doch meist mit der allgemeinen Bezeichnung „Marmorfigur“, ohne den Gegenstand der Darstellung auch nur zu nennen. Oft genug wurden diese Arbeiten nur in Akkord vergeben, und zahlreich sind die Fälle, wo ein Meister den Entwurf eines anderen benutzte, ja auch unmittelbar nur das von jenem Begonnene fortführte, beendete oder überarbeitete. —

Allein dieser handwerkliche Betrieb wurde durch den persönlichen Künstlerwillen zur Kunst. Das lehren schon die Werke des Niccolò d'Arezzo und des Nanni di Banco; bei Donatello vollends gewinnen die Aufgaben, die ihm der Zufall dieser gegebenen Verhältnisse stellte, fast den Wert einer zielbewußten Schulung. Er beginnt als Steinbildhauer — Erz nimmt die endgültige Fassung seiner Formengedanken erst auf, nachdem diese in der strengeren Sprache des Marmorblockes gereift sind. Er hat zunächst nur Einzelfiguren zu liefern — seine Gruppen und erzählenden Reliefs können bereits die Übung in statuarischer Darstellung nutzen. Diese frühen Arbeiten haben ferner fast sämtlich überlebensgroßen Maßstab, sie sollen in die Ferne wirken, volkstümlich, „an der Straße“. — Kleinkunst, die geringere Klarheit der Einzelform duldet, und intime Forderungen künstlerischer oder religiöser Privatandacht beschäftigen ihn erst später. Für einen jungen Bildner fürwahr eine mustergültige Zucht! Noch wesentlicher aber wurde durch diese Aufgaben die Entwickelung der italienischen Plastik selbst gefördert. Sie brachten unter den Händen Donatellos eine neue statuarische und physiognomische Kunst.

* * *

I.

Statuarische Charakterfiguren.

Trotz aller Bemühungen der Forschung bietet die Tätigkeit Donatellos gerade in den ersten Jahrzehnten noch manche unbeantwortete Fragen. Hält man sich nur an die schriftliche Überlieferung, so bleibt eine Reihe von Angaben, die sich mit keinem bestimmten, oder aber — was nicht minder nutzlos — mit mehreren von ihm bekannten Werken für die Dombauhütte verbinden lassen. Hält man sich nur an die ihm stilkritisch zuzuweisenden Skulpturen selbst, so fehlt für einige die Beziehung zu den

Urkunden. Diese bei jedem Renaissancekünstler mehr oder minder fühlbare Schwierigkeit wird bei Donatello durch die Arbeitsteilung und die spätere Umstellung der Werke fast unüberwindlich. Den Zwecken dieser Schilderung entspricht es, die gesicherten Ergebnisse unbedingt in den Vordergrund zu rücken, und alles Fragliche wenn überhaupt, so doch nur beiläufig zu erwähnen.

Statuen für den Dom und Or San Michele. 1406—1416.

Donatellos früheste beglaubigte Arbeiten (1406—1408) sind zwei Statuetten für das „zweite" nördliche Domportal. Ihr Standort neben dessen plastisch und farbig so reich geschmücktem Giebel (Abb. 4) versprach ihnen keine höhere Schätzung als den zahllosen Figuren, die das Trecento zur Dekoration seiner Portale, Fenster und Dächer bestimmte. Kaum günstiger wäre die ursprünglich beabsichtigte Aufstellung der ersten größeren Statue gewesen, mit der ihn die Dombauverwaltung 1408 betraute: eines „David", der einen Strebepfeiler der Nebentribunen krönen sollte. Aber es scheint, als habe man dies in Florenz selbst empfunden: 1416 wird die Dombauverwaltung seitens der Zunftvorstände und des Gonfaloniere angewiesen, einen marmornen David in den Signorenpalast abzuliefern, und Donatello empfängt das Honorar für die Zurichtung und Aufstellung. Wahrscheinlich ist diese Statue, die sich jetzt im Museum des Bargello befindet (Abb. 6), mit jener für den Chorpfeiler begonnenen Figur identisch. Sie zeigt allerdings einen jugendlichen Hirtenknaben, der zu dem 1408 geforderten „Propheten" David nicht recht passen will, allein „profeta" heißt in jener Zeit jede Persönlichkeit des Alten Testamentes, und auch die Statuetten Donatellos am Nordportal, die in den Zahlungsurkunden ebenfalls „profetae" genannt werden, sind ganz junge Burschen. Solche Angaben waren in den Rechnungsbüchern offenbar überhaupt nur Stichworte. — Ende 1408 erhält der junge Bildhauer auch schon den Auftrag zu einer der vier sitzenden Kolossal-Figuren der Domfront (Abb. 3). Nicht mehr nur mit einer durch Maßstab und Ort untergeordneten Arbeit, sondern mit einer Monumentalstatue sollte er sich nun mit seinen älteren Kunstgenossen Niccolò d'Arezzo, Bernardo Ciuffagni und Nanni di Banco messen. Als seine Arbeit, der Evangelist Johannes (Abb. 7), 1415 in einem Tabernakel neben dem Portal aufgestellt wurde, mochte sie

Abb. 7. Johannes der Evangelist. Florenz. Dom.
Nach einer Originalphotographie von Gebrüder Alinari in Florenz.
(Zu Seite 11 u. 15.)

seine Überlegenheit noch unmittelbarer bezeugen als jetzt, wo sie, nach der Zerstörung der alten Domfassade 1588, gleich ihren ehemaligen Nachbarn kaum erkennbar, in einer der dunklen Chorkapellen — der ersten links — steht.

Volkstümlich wurde Donatellos Name

Abb. 8. S. Petrus. Florenz. Or San Michele. (Nanni di Banco?) (Zu Seite 12 u. 22.)

zweifellos jedoch erst durch seine Statuen für Or San Michele. Der für die Geschichte der Florentiner Plastik so bedeutsame Plan, die Außenpfeiler dieses Baues mit je einem Schutzheiligen der Florentiner Zunftverbände zu schmücken (Abb. 5), hatte sich zunächst nur sehr langsam verwirklicht. In fast 70 Jahren, 1339 bis 1406, waren nur vier Marmorstatuen aufgestellt. Da erließ die Signorie eine neue dringliche Mahnung an die säumigen Zünfte, und nun füllten sich die Nischen schnell. Vielleicht war Donatello schon an dem S. Philipp (1408) und den „Vier Heiligen" von Nanni di Banco als Gehilfe mit beschäftigt. Als sein erstes eigenes Werk für Or San Michele gilt die Petrus-Statue der Fleischerzunft (Abb. 8), aber erst der 1412 vollendete Markus (Abb. 9) trägt das ganz selbständige Gepräge seiner Kunst. Schon in den nächsten Jahren (um 1415) schafft er dann für die Panzerschmiede („corazzai") sein erstes, weltbekanntes Meisterstück: den S. Georg (Abb. 10) und wohl gleichzeitig auch die Predella für dessen Nische: das Reliefbild des Drachenkampfes (Abb. 1). Die Georgsstatue wurde 1886 zu besserem Schutz in das Museo Nazionale überführt und in ihrer Nische von Or San Michele eine Kopie aufgestellt.

Die Prophetenstatuetten für das Domportal, der David im Bargello, der Johannes im Dom, der Markus und der Georg für Or San Michele — das ist die erste Reihe der beglaubigten, sicher datierbaren Werke Donatellos.

Es sind sämtlich Einzelfiguren. Sie stellten den jungen Bildhauer sofort vor die Probleme statuarischer Kunst.

* * *

Das Trecento behandelte die Körperformen nur summarisch. Den nackten Menschenleib hatte es nur selten zu bilden; an dem bekleideten sah es nur schwere oder „gotisch" gebrochene Faltenmassen. Der künstlerische Blick für die Funktion der Glieder blieb getrübt. Am meisten in der Plastik. Da wurde verhängnisvoll, daß sie im Gegensatz zur hellenischen Kunst vom Relief ausging, nicht von der statuarischen Einzelfigur. Diese beharrte am längsten in mittelalterlicher Befangenheit. Selbst den Pisani fehlt das Gefühl für richtige Proportionen: ihre Statuen haben zu gunsten der mächtigen Köpfe zwerghaft kurze Körper. Und als dieses Mißverhältnis langsam schwand, blieb doch gerade in den Statuen der Mangel an organischem Zusammenhang des ganzen Körperbaues. Dazu trug auch die Sorge um die statische Festigkeit bei. Man wagte nicht recht, die Glieder einer

Marmorfigur freier zu lösen, und wiederum wurde die Gewandung ein Notbehelf. Die Falten stoßen breit auf den Boden auf; die Figuren erscheinen zwar standfest im Sinne der Statik, aber sie „stehen“ nicht wie Lebende. Noch am Ende des Trecento, zu einer Zeit, als die Reliefs des Andrea Pisano bereits ein Menschenalter am Florentiner Baptisterium prangten, überflutet bei den Statuen das gotische Faltengewoge den Leib so völlig, daß dessen struktive Hauptformen nicht zur Geltung gelangen. Als Donatello zu arbeiten begann, war man in Florenz allerdings schon auf anderem Wege.

Die Richtung dazu wies die Antike, und ihr erster entschlossener Gefolgsmann war Nanni di Banco. Seine vier Statuen in der Nische der Steinmetzen und Zimmerer an Or San Michele stehen und halten sich schon wie gute antik-römische — Gewandfiguren. Aber eben nur wie „Gewandfiguren“! Noch immer ist die Draperie wichtiger als der Körper.

Vasari erzählt, diese Heiligenstatuen Nannis hätten nicht in ihre Nische hineinpassen wollen, und erst Donatello habe sie zurechtgestutzt. Das klingt höchst unwahrscheinlich, denn Nanni di Banco war damals sicher ein besserer Praktiker als der junge Donatello. Aber schon diese Anekdote läßt eine Fähigkeit erkennen, durch die Donatello in der Tat seine ersten Erfolge als Statuenbildner vorzugsweise errang: die Berücksichtigung des Standortes.

Seine eigene Statue des Markus gefiel in seiner Werkstatt so wenig, daß man zögerte, sie ihm abzunehmen, in ihrer Nische an Or San Michele aber wirkte sie sofort unübertrefflich. Immer von neuem ist diese Seite in Donatellos Kunst betont worden. Mit gutem Grunde, denn in diesen sinnfälligsten Vorzug hüllt sich ein Hauptgeheimnis seiner ganzen Kraft: die Begabung des Großmeisters, sein Werk in jedem Augenblick als Ganzes, in seiner „Totalität“, zu sehen. Bei der Einzelstatue aber heißt das zugleich: innerhalb dieser Gesamterscheinung den

Abb. 9. S. Markus. Florenz. Or San Michele.
(Zu Seite 12 u. 15.)

Abb. 10. T. Georg. Florenz. Museo Nazionale (Bargello). Ehemals an Or San Michele. (Zu Seite 12 u. 16.)

[illegible] Funktions- [illegible] der Gliedmaßen [illegible] zu erfassen und auszudrücken. Das ist die große Entdeckung, die schon an Or San Michele den jungen Donatello als Bildhauer allen seinen Genossen überlegen macht.

Bei den Figuren des Donatello ist sie allerdings mehr geahnt als geschehen. Die Knabengestalt zur Linken bleibt dem sogar noch ganz im gotischen Übungsstil befangen. Ihre Stellung mit aufgestütztem Fuß ist zu absichtlich und unter den flachen Falten des Mantels doch wirkungslos, die Haltung der Arme und des auf dickem Hals vorgestreckten, auffallend rundlichen Kopfes schwerfällig. Noch herrscht die gotische Linie, und das Ganze bleibt vorwiegend eine sorgsame Draperiestudie. Anders das Gegenstück rechts. Der junge Bursche, der da offenbar in der Werkstatt selbst Modell stand, ist höchst lebendig erfaßt. Aus der Haltung der Arme ist jede Verlegenheit geschwunden. Der linke, leicht und doch sicher in die Hüfte gestemmt, gibt natürlichen Halt für den Mantel, der nach vorn nur über das linke Spielbein bis zur Fußspitze herabfällt, das nackte Standbein aber frei läßt; der Oberkörper trägt nur einen kurzen, gegürteten Kittel. Breit tritt die Brust in voller Vorderansicht hervor, auch der Kopf auf dem stämmigen Hals ist ganz nach vorn gewandt. So wird die Mittelachse betont, und die

Abb. 11. Kopf des Marmor-David. Vergl. Abb 6. (Zu Seite 20.)

Gliedmaßen sind zu ihr in einen plastisch wirksamen Gegensatz gebracht.

Den zweiten Schritt auf dem gleichen Wege kennzeichnet der David im Bargello (Abb. 6). Das Modell war wohl doppelt so alt wie das jener Statuette. Die Haltung könnte fast mit denselben Worten beschrieben werden, aber die scheinbar kleinen Abweichungen bedingen einen anderen Gesamteindruck. Neben diesem überlebensgroßen David wirkt jene Prophetenstatuette fast plump. Sein Unterkörper bleibt steif, aber die Hüften scheinen sich zu wiegen; der Schultermantel ist vorn zu leichter Schleife geknüpft. Die Hauptbewegungen sind differenziert: die Linke leicht eingestützt, der rechte Arm, dessen Hand ursprünglich den bronzenen Schleuderriemen hielt, anmutig gerundet. Diese Mischung von Linkischem und Gefälligem, dies Unausgeglichene hat sogar einen gewissen psychologischen Reiz, obgleich der Kopf so völlig ausdruckslos ist.

Von diesem „David" zu den Statuen des Johannes, des Marcus und des Georg ist freilich doch noch ein gewaltiger Weg. Durcheilen konnten ihn nur Riesenschritte des Genies.

Der Johannes (Abb. 7) war sitzend darzustellen, der rechte „Rhythmus" also schwerer zu treffen als bei den Standbildern. Die Gebundenheit der Bewegung konnte für Donatello, dessen Kunst ohnehin auf das Wuchtige ausging, verhängnisvoll werden. Allein sie steigerte nur die Monumentalität. In so ruhiger Größe thronten die Götter in den hellenischen Tempeln! Die Glieder sind überall materiell gestützt. Die Linke ruht auf einem Folianten, die Rechte ist im Schoß gebettet, das Haupt regungslos. Es hat eine besondere Macht, die Augen blitzen, der wallende Bart scheint zu zittern, und doch gewinnt selbst der Körper allein ein wundersames plastisches Leben. Das bewirkt vor allem die Gewandung. So prächtige Faltenmassen, wie sie hier den breiten Unterkörper umrauschen, waren seit der Antike nicht gemeißelt worden. Oberhalb der fast horizontalen Gurtung aber bleibt der Stoff eine ruhige Fläche, und was dieser Gegensatz in Verbindung mit der Tiefenlage des Gurtes bedeutet, lehrt am besten die Matthäusstatue des Bernardo Ciuffagni. Auf dem ursprünglichen Standorte, für den auch die starke Senkung der Kniee berechnet war, mußte dieser Vorzug noch monumentaler wirken als jetzt. Archaisch ist hier nur noch die allzu stark abfallende Schulterlinie.

Trotz der Verschiedenheit hat der „Johannes" innere Verwandtschaft mit dem „Markus" (Abb. 9). Schon als Charakterbild! Nur daß hier die Kämpfernatur noch weit schärfer betont ist. Die Worte Luthers möchte man ihm in den Mund legen: „Hier steh' ich, ich kann nicht

Abb. 12. Kopf des Goliath am Marmor-David. Vergl. Abb. 6. (Zu Seite 20.)

Abb. 13. Kopf des S. Markus (Verg. Abb. [illegible] zu Seite [illegible])

anders!" — Ähnlich muß Michelangelo den Eindruck dieser Gestalt empfunden haben, wenn er sagte, es sei unmöglich, diesem starken Gotteskünder zu widersprechen. Solche Typen waren im fünfzehnten Jahrhundert nicht mehr neu, aber erst Donatello gab ihnen die plastische Wucht. Wie beim Johannes, so beruht dies auch beim Markus auf der Geschlossenheit des Gesamtbildes. Das gegürtete Gewand und der Mantel lassen nur die Extremitäten frei: die Arme legen sich dicht an den Leib an, die Hände sogar mit ganzer Fläche. Noch stärker aber als beim Johannes konzentriert diese stoffliche Geschlossenheit auch die innen glühende geistige und seelische Kraft, und das ist ein Reflex der Haltung, deren statuarischer Wert am schärfsten bei einem Vergleich mit dem „David" erhellt.

Die Vertikalachse wird wieder strenger betont. Unterhalb des Gürtels fällt das Gewand fast in geradlinigen Falten herab, die an Säulenkanneluren gemahnen: ein Gegensatz zu den unregelmäßigen Falten des Mantels über dem Spielbein. Die Hüftpartie aber trägt auch hier ihre Biegsamkeit zur Schau. Der Gesamtmasse nach herrscht noch immer eine S-Linie, natürlich mit nur leisen Ausbuchtungen, aber doch wesentlich genug, um der ganzen Erscheinung eine völlig andere Statik zu geben, als sie das klassische Altertum bei ähnlicher Ponderation liebte. Man vergleiche sie etwa mit dem Sophokles des Lateran! Zwischen diesen beiden statuarischen Typen liegt die „Gotik". —

Aus dem Faltenwurf selbst schwand das Gotische völlig. Noch bei Niccolò d'Arezzo ist er eine schmückende Draperie, stellenweise ein statischer Kunstgriff. Bei Donatellos Johannes und beim Markus wird er natürlich. Da gab keine antike Togastatue das Modell, wie noch bei Nanni di Banco. Der Mantel des Markus zeigt sogar noch den „gekrollten Rand des Gewebes, wie Donatello es von seinem Vater, dem Tuchspanner, frischweg vom Rahmen ins Atelier genommen" (Schmarsow). Und doch haben diese Falten einen Zug ins Große und steigern die Kraft der Gesamterscheinung.

Die plastische Schönheit des Menschenleibes wirkt beim Johannes und Markus freilich nur im „Echo" des Gewandes. Klarer tritt sie schon beim David hervor, wo der Hirtenkittel sich Brust und Armen dicht anschmiegt, und das Standbein nackt bleibt.

Auf diesen Weg wies auch die nächste Statue — der S. Georg — schon durch ihren Vorwurf selbst, zugleich aber konnte Donatello bei ihr nun auch die Erfahrungen nutzen, die er beim Johannes und beim Markus über den Wert einer kompakteren Fassung und eines fest geschlossenen Umrisses gewonnen hatte (Abb. 10).

Den kriegerischen Schutzherrn der Panzerschmiede durfte kein Faltengewoge umgeben, sondern eine Rüstung, die sich allen Formen so schützend und doch wieder so geschmeidig anschließt, wie es die Besteller von einem Meisterstück ihrer Zunft forderten. Deren Stolz war es, wenn die beweglichen Stahlplatten sich fest um den Körper schmiegten, wenn die Beinschienen wie „angegossen" saßen. Solch gut gearbeiteter Panzer mit seiner praktisch gebotenen Scheidung der nur tragenden und der frei beweglichen Teile ist selbst ein Stück plastischer Kunst. Seine gliederstählende Kraft wußten denn auch die Bildhauer in allen Blütezeiten der Plastik

wohl zu nutzen: von dem altgriechischen Steinmetzen Aristokles, dem Meister der Aristion-Stele, an bis zu den Schöpfern des

die seinen Vorgängern nach dem Vorbild der Pisani nur zu reicher Ornamentik Anlaß gab, bietet ihm ein Mittel mehr, die

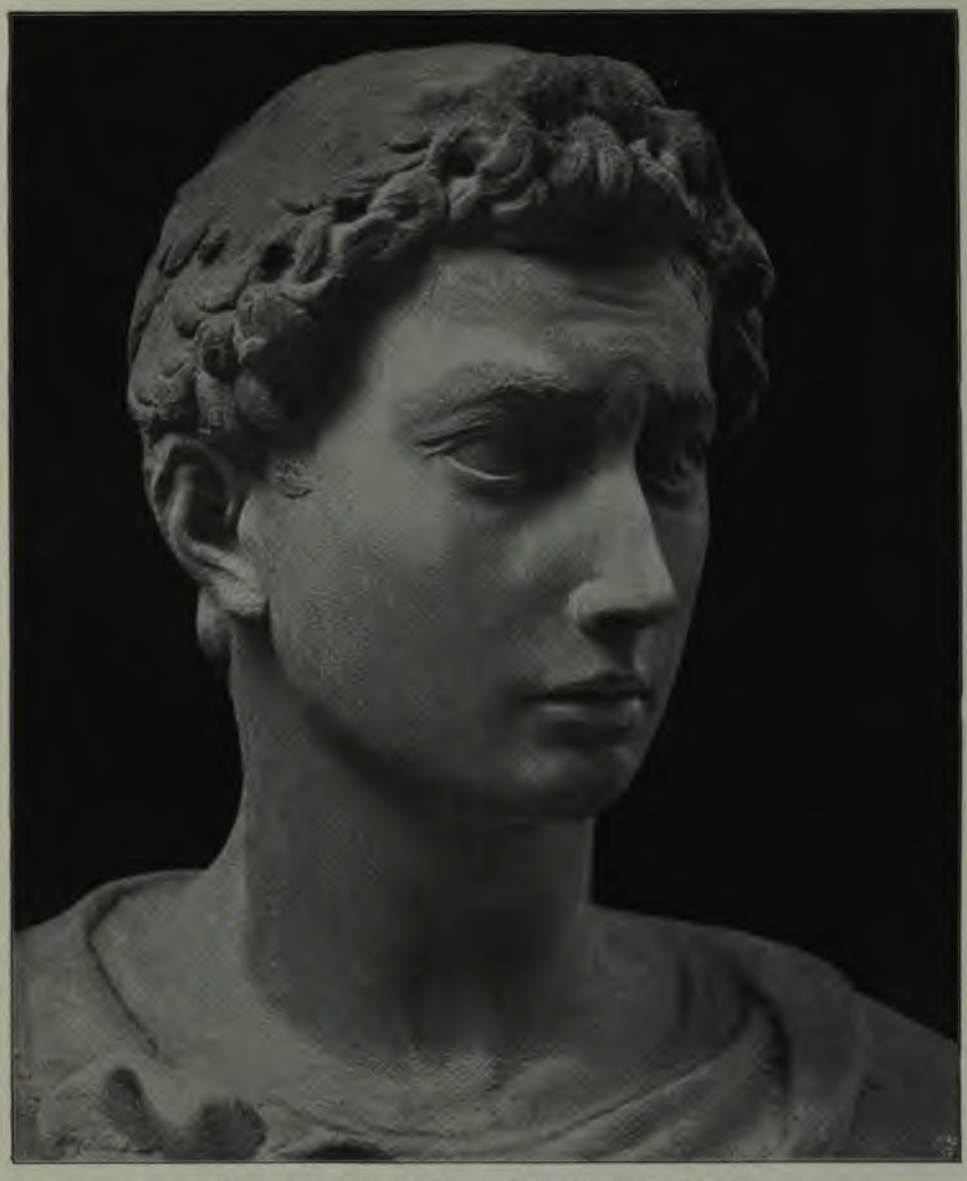

Abb. 14. Kopf des S. Georg. Vergl. Abb. 9. (Zu Seite 21.)

Colleoni in Venedig und des Großen Kurfürsten in Berlin. —

So auch Donatello. Ganz mochte er freilich den Schultermantel auch hier nicht missen, aber er verwertet ihn nur als willkommenen Kontrast zur Rüstung, und diese,

Formen zu straffen und den Gesamtumriß organisch zu gestalten.

Doch nicht nur einen gewappneten Krieger galt es darzustellen, sondern einen jugendlichen Helden, keinen Knaben wie David, der seine Kraft nur der göttlichen

Hilfe dankt, sondern einen Jüngling, vollerblüht, muskelstark und sehnig wie die Kämpen der griechischen Palästra. Für den Bildhauer, der auf dem Wege war, die statuarisch wirksamste Erscheinung der Menschengestalt zu entdecken, mußte dies ein ähnlicher Vorwurf werden, wie einst die Siegerstatuen für Polyklet. Nun konnte er frei verkörpern, was seiner Phantasie als Normalbild plastischer Schönheit vorschwebte. Und sein lebendes Modell war in der Tat prächtig: kräftig, elastisch und — bis auf die zu großen „schweren" Hände — wohlgefällig. Man vergleiche Schulterpartie, Hals und Kopf einerseits mit der aufdringlichen Wucht des Doryphoros, andererseits mit der sehnigen Schlankheit des Apoxyomenos. Aber Modelle mit solchen Vorzügen sind häufig — der S. Georg ist einzig! Wiederum gipfelt die künstlerische Kraft, die dies bewirkte, in der Lösung des statuarischen Problemes selbst: das Meister-

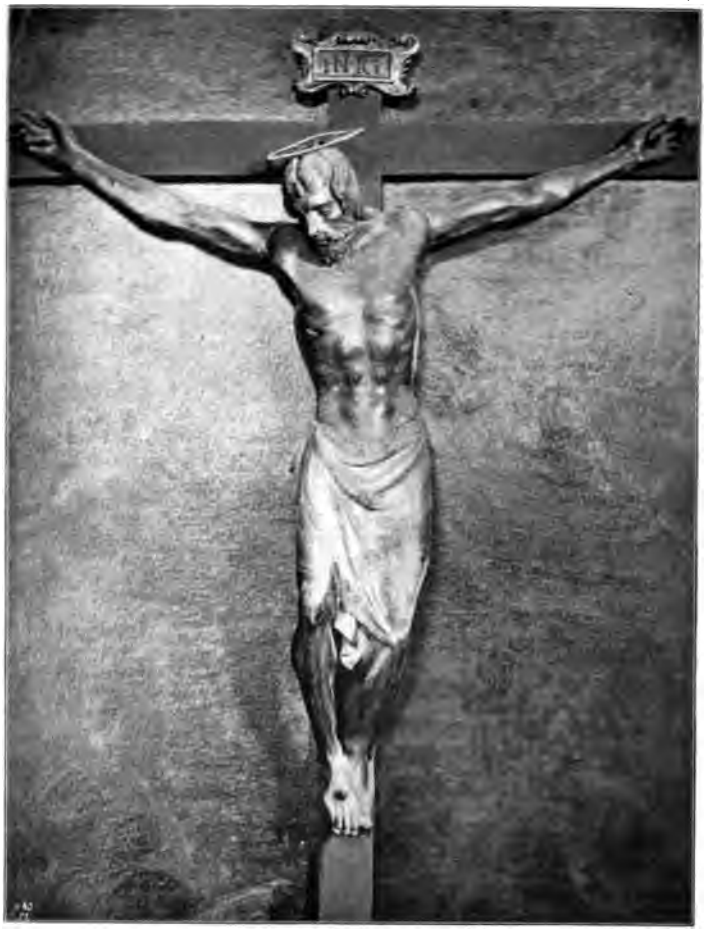

Abb. 15. Kruzifix. Florenz. S. Croce.
Nach einer Originalphotographie von Gebrüder Alinari in Florenz. (Zu Seite 22.)

hafteste an diesem Meisterwerk bleibt die Stellung.

War beim David und beim Markus die Hauptlast seitlich auf das eine Standbein abgeleitet, so wird sie nun gleichwertig auf beide gespreizten Beine verteilt: statt des rechtwinkligen ein gleichschenkliges Dreieck! In dieser gleichmäßigen Ponderation ist der Georg doch am nächsten dem Johannes verwandt. Nun aber handelt es sich wieder

um eine Standfigur, möglicherweiſe um ein Motiv, das ſoldatiſche Zucht eingebürgert hatte. Beide Füße ſtehen mit ganzer Sohle auf, ſo feſt, als wollten ſie ſich in den Boden einbohren, und köſtlich verſtärkt der dazwiſchen aufgepflanzte Schild den Eindruck einer lebendigen Mauer. Auch für den Oberkörper mit der breit gewölbten Bruſt gilt dies Gleichnis noch, dort wird das muskelſtarke Leben jedoch bewegter. Ohne Gürtung, im Lederkoller, tritt der natürliche Taillenſchluß, durch die ſchnebbenartige Metallſpange betont, weitaus freier hervor, als unter dem Hirtenkittel des David, und

Abb. 16. Florenz. Campanile. Weſtfront. (Zu Seite 23.)

dadurch, daß der linke Fuß und die linke Schulter der Blickrichtung entſprechend leicht vorgeſchoben ſind, wird auch das ganze Raumgebilde wiederum ſtärker differenziert. Die Haltung der Arme erinnert am meiſten an die des Markus, aber die Höhenlage der Hände zeigt die ſtärkeren Gegenſätze der beiden anderen Statuen. Und wie unvergleichlich wird der Geſamteindruck durch die Haltung des Kopfes geſteigert, der auf dem ſehnigen Hals ſo frei und kühn emporragt: die Krone der durch den Kreuzſtamm des Schildes betonten Vertikalen! — Gefahr umgibt dieſen Jüngling, aber er fürchtet ſie nicht. Beſſer als Francesco Bocchi in ſeiner langatmigen Lobſchrift hat Vaſari den Zauber dieſer Geſtalt geſchildert: „ein ſtolzes Lebensgefühl und wunderſame Leichtigkeit der Bewegung durchſtröme den Stein". Der hiſtoriſch geſchulte Blick der Gegenwart darf ſie freilich noch anders deuten. Er ſieht dieſen jugendlichen Recken an der Scheide zweier Weltalter. Noch ſtrahlt das Ritterideal des Mittelalters aus ihm, etwas von deſſen höchſter, innerer Kraft, wie ſie in den Kreuzzügen zuweilen hervorbrach. Zugleich aber wacht dieſer Held an der Schwelle einer neuen Zeit mit unbekannten Freuden und Gefahren. —

Allein wie bei jedem großen Kunſtwerk reicht hier auch die rein formale Würdigung ſchon aus. Was hatte der Schöpfer dieſer Statue ſeit ſeinen erſten ſtatuariſchen Verſuchen, den Figürchen des Domportales, gelernt! Man kann ſagen, daß dieſer S. Georg alle Mängel ſeiner Vorgänger meidet, ihre einzelnen Vorzüge aber vereint: die Geſchloſſenheit und Wucht des Markus und Johannes und die vermannigfachte Lebendigkeit des David, höchſten Formenreichtum und doch eine bewundernswerte Mäßigung des Bildtriebes, packenden Reiz, natürliche Friſche und Schlichtheit. Dieſe iſt das Erſtaunlichſte. Die ganze Auffaſſung ſtreift die Grenze, wo die „Poſe" beginnt. Man denke daran, wie protzig und aufdringlich ſolche Stellung mit geſpreizten Beinen bei dem Bildnis des Pippo Spano von Andrea del Caſtagno wird! Beim Georg iſt davon keine Spur. Er trägt die Weihe

Abb. 17. Florenz. Campanile. Ostfront. (Zu Seite 24.)

echter Kunst, die nur sich selbst genügen will, und gerade das macht ihn zu einem Meisterwerk, das niemals übertroffen wurde. Auch nicht von seinem Schöpfer selbst! Die statuarische Kunst Donatellos hat hier ihren Höhepunkt erreicht. Schon am Ende dieser ersten Gestaltenreihe vollbringt er eine reformatorische Tat, die seine Kunst auf einen neuen Boden stellt: die plastische Wiedergeburt des ganzen Menschen.

Der bildenden Kunst der Hellenen waren Leib und Haupt gleichwertig. Das entsprach ihrer Kultur und schwand mit ihr. In der hellenistischen, dann vollends in der römischen Kunst kam dies Gleichgewicht ins Schwanken, das christliche Mittelalter hatte es gänzlich zerstört, und weder die Pisani noch die späteren Trecentisten fanden es wieder. Selbst Ghiberti hat sich ihm nur zuweilen, wie zufällig, genähert, weit energischer Quercia, aber auch er ist darüber niemals so völlig Herr geworden wie Donatello im Georg. So ganz „aus einem Guß" war seit der Antike kein Menschenbild geschaffen!

War sich Donatello selbst bewußt, daß er damit fast unmittelbar das Werk der antiken Plastik fortsetzte? — Danach zu streben, lag jedenfalls im Geiste der Zeit, und der heiße Wunsch, den Alten wieder ebenbürtig zu werden, mußte sich vor der Treffsicherheit eines großen Bildhauers unwillkürlich darauf konzentrieren, das organische Leben vor allem wieder in der Totalität seiner Erscheinung zu erfassen. Daß ein solcher innerer Zusammenhang zwischen diesen Jugendarbeiten Donatellos und dem Ideal der antiken Plastik in der Tat vorhanden ist, bezeugen am deutlichsten gerade die Köpfe dieser Statuen. Denn sie beweisen, daß Donatello trotz aller Begeisterung für die „Lebendigkeit" des zufälligen Modelles bei dessen Wahl und Wiedergabe hier doch überall auf Jugend- und Männer-Schönheit bedacht war, und dabei strahlt bald mehr bald minder jeweilig ein antiker Idealtypus durch. Das gilt schon von den weichen Zügen des „Propheten" links am Domportal — weniger von seinem sehr individuellen Gegenstück rechts — ganz unverkennbar aber von dem bekränzten Haupt des Marmor-David im Bargello (Abb. 11). Da hat der Anschluß an das antike Vorbild sogar geschadet. Die weit auseinanderstehenden, pupillenlosen Augen, die rundlich-glatte Gesichtsform und der spitze Mund mit der dicken Oberlippe geben der ganzen Physiognomie etwas Blödes. Der Kranz hängt in eine gedankenleere Stirn hinein. Der sehr sorgsam durchgearbeitete Kopf des „Goliath" zu Füßen dieses David (Abb. 12) hat trotz der Todesstarre edlere Züge.

Zur Entfaltung gelangt dieser erste Kopftypus Donatellos dann einerseits im Johannes und Markus, andererseits im Georg. Hier wie dort waren die Typen ikonographisch längst gegeben. Für den

Evangeliſten Johannes bot ihn beiſpielsweiſe jene um 1370 wohl von Piero di Giovanni Tedesco für Or San Michele gearbeitete Statue, die jetzt im Hof des Bargello ſteht. Da iſt es ein etwa Fünzigjähriger mit langem, über die Schultern in Einzelſträhnen herabwallendem Haar und geteiltem Bart, mit breiter Stirn und mildem Blick, aber mit ſehr herben Formen: ſtark vorſpringende Backenknochen, abfallendes Untergeſicht — ein nordiſch beeinflußter, jedenfalls echt „gotiſcher" Typus. Donatello hat die Hauptzüge übernommen, aber zugleich pſychologiſch vertieft. Sehr dichtes, lockiges Haar umrahmt die energiſche Stirn. Die ſtarken Augenbrauen ſind gerunzelt, und der tiefe Seherblick ſchweift in die Ferne. Breit flutet der Bart herab. Auch in dieſem Johannes aber iſt die antike Erinnerung noch rege: ähnliche Züge gab das Altertum etwa dem „indiſchen" Bacchus. — Beim Markus (Abb. 13) iſt ein verwandter Typus mehr ins Chriſtliche übertragen. Es iſt ein echter Apoſtelkopf, wie ihn ſpäter Maſaccio den Jüngern Chriſti verlieh. Jedenfalls war hier das Ideal charaktervoller Männerſchönheit wirkſamer als die Rückſicht auf porträtmäßige Treue. Ähnlich auch noch in den jugendlichen Köpfen des Georg und des Täufers, aber dort ſind die typiſchen Formen des David doch ſchon durch weit individuellere Bildung erſetzt — man beachte das kleine Kinn des Georg! — und vor allem: die faſt noch blöde Stummheit weicht ſprechendem Leben. Der „Blick" des Georg wurde berühmt (Abb. 14). Die Pupillen ſind hier groß und ſcharf umriſſen, die Brauen horizontal zuſammengezogen, zugleich aber gehoben, wodurch die Stirn tiefe Mittelfalten erhält und über der Naſenwurzel ein leichter Wulſt entſteht. „Voll erwartender Kühnheit" — ſo kennzeichnet Herman Grimm die Stimmung; „voll Leben" — mit dieſem allgemeinen Lob hätte ſich Donatello ſelbſt wohl ſchon begnügt. Das Höchſte aber wäre für ihn der Ruhm geweſen, der ihm auf Grund dieſes Heldenkopfes wahrlich zuſteht: „den Griechen und Römern — wie Vaſari naiv ſagt — näher gekommen zu ſein als irgend ein anderer."

* * *

Die Figurenreihe „David — Johannes Markus — Georg" iſt ſo bedeutend, daß neben ihr die übrigen verwandten Werke, die man ihr ohne gleich ſicheren Anhalt anzugliedern pflegt, in den Hintergrund treten. Die von manchen als „Joſua", meiſt aber als Bildnis des Humaniſten

Abb. 18. S. Ludwig von Toulouſe. Florenz. S. Croce. Urſprünglich an Or San Michele. (Zu Seite 25 u. 31.)

Abb. 19. Johannes der Täufer. Berlin. Königl. Museum. (Zu Seite 26 u. 30.)

Gianozzo Manetti benannte Statue eines jugendlichen Propheten im rechten Seitenschiff des Domes, nach dem Eingang, hat stilistisch manche Berührungspunkte mit den Statuetten des Domportals, aber die Haltung ist noch so unsicher und bleibt Donatellos Auffassung von statuarischer Kunst so fern, daß man diese Figur hier am besten ganz übergeht. Anders die Petrus-Statue an Or San Michele (Abb. 8), die in einer zwar nicht urkundlichen, aber doch nicht unglaubwürdigen Notiz neben dem Markus als ursprünglich ebenfalls Donatello und Brunelleschi gemeinsam aufgetragene Arbeit genannt ist. Auch sie gibt jedoch über Donatello als Statuenbildner keinen neuen Aufschluß. Sie ordnet sich der oben skizzierten Entwickelung höchstens als ein noch stark in der Tradition befangener Vorläufer des Markus ein. Dabei ist besonders der Kopf und der Faltenwurf kleinlich detailliert und in einem Stil, der dem des Nanni di Banco bis zur Aufgabe persönlicher Eigenart entspricht. Da es ohnehin wahrscheinlich wird, daß dieser Meister auf Donatellos früheste Arbeitsweise den beträchtlichsten Einfluß übte, ja daß er ihn bei seinen vier Heiligen an Or San Michele als Gehilfen und Mitarbeiter benutzte, wird man den „Petrus" nur in diesem Zusammenhang nennen dürfen. Gegen eine völlig persönliche Arbeit Donatellos spricht schon die Flauheit in der Behandlung der Hände.

Wichtiger wird die jedenfalls dieser Frühzeit zuzuweisende Holzfigur des gekreuzigten Christus in S. Croce (Abb. 15). Das empfand schon das Zeitalter Vasaris, das diesen „Christus" mit der ersten der so zahlreichen Donatello-Anekdoten bedenkt. Sie bringt dieses Werk dabei in Gegensatz zur Kunst Brunelleschis. Dieser habe in seinem Kruzifix der Gondi-Kapelle in S. Maria Novella den Heiland würdig dargestellt — Donatello gäbe nur eine Aktstudie nach einem nackten Bauern. Aber bei der Konkurrenz um die Baptisteriumstür war Brunelleschi dem Ghiberti gerade durch seinen Realismus gefährlich geworden — nun soll er Donatello durch ideale Auffassung übertreffen! Die Tatsache ist gleichwohl zweifellos. Der Gekreuzigte in S. Maria Novella ist ein Werk von großer Schönheit: das Haupt mit edlen Zügen, von den herabfallenden Haarsträhnen fein umrahmt; der Körper von zarten Formen in einer Stellung aufgefaßt, die erkennen läßt, daß es dem Meister nicht um rückhaltlose Natürlichkeit zu tun war, sondern um einen harmonischen Gesamteindruck. Donatello dagegen war schon bei seinem Modell nicht so wählerisch. Es ist wirklich ein „crocifisso contadino", vierschrötig, mit breiter aber flacher Brust, mit derb geformten Gliedmaßen. Um die Hüften ist ein breites Tuch gelegt, ohne die geringste Rücksicht auf wirkungsvollen Gegensatz zum Nackten oder gar auf schönen Faltenwurf. Formal betrachtet, ist es Donatellos, des Realisten, erste Studie nach dem Nackten: seine erste Aktfigur. Allein es geht von dieser Gestalt ein ganz eigener Zauber aus. Ihre Schlichtheit hat etwas Ergreifendes. Im Reflex des Leidens erhalten die Züge dieses Hauptes Seelenadel, und der starke Bauernleib macht die Hilflosigkeit doppelt fühl[illegible]

fen, winkligen Gegensätze und Brechungen der Hauptlinien bleiben allem Wohllaut so fern, wie auf altniederländischen Bildern, und doch ist die Gesamterscheinung plastisch geschlossen. Selbst hier bewährt sich der Statuenbildner. Allerdings handelt es sich wohl um ein noch frühes Werk. Zeigt doch auch das Detail am ehesten Verwandtschaft mit dem Marmor-David im Bargello.

* * *

Campanile-Statuen. 1416—1433. Verwandte Einzelfiguren und Porträts.

Statuarisch aufgefaßte Einzelfiguren bleiben Donatellos Hauptaufgaben auch während des folgenden Jahrzehntes, und sie reichen noch weit in die nächste Dekade hinein. 1416 hebt seine Tätigkeit für das dritte Gebäude an, das damals neben der Domfront und Or San Michele die Kräfte der Florentiner Plastik besonders in Anspruch nahm: für den Campanile. Dort hatte schon das Trecento dem bunten Marmorbelag unten zwei Reliefreihen eingefügt und begonnen, auch die spitzbogigen Nischen des ersten Stockwerkes mit Heiligenstatuen zu füllen. Für die gleiche Stelle sind 1422 in Donatellos Werkstatt vier Marmorfiguren bestimmt, andere werden bis 1425 erwähnt, und noch zehn Jahre später erhält eine seiner Marmorstatuen ihren Platz am Campanile. Leider ist es nicht mehr möglich, alle Figuren Donatellos dort mit voller Sicherheit zu bezeichnen. Untrüglich wird in den Urkunden nur eine einzige benannt: der „Abraham", gerade das Werk, das er nicht allein, sondern in Verbindung mit einem andern Meister, Giovanni di Bartolo, genannt „il Rosso", arbeitete. Es steht an der Ostfront des Turmes in der dritten Nische von links her gezählt. Die Angaben über die übrigen Statuen werden schon in den Donatello-Biographien des sechzehnten Jahrhunderts widerspruchsvoll. Das kann nicht wunder nehmen, denn offenbar sind hier Umstellungen erfolgt, besonders 1588, als man nach der Zerstörung der älteren Domfront für ihre Statuen im Dom und am Campanile Platz schaffen wollte. Heute leiten selbst die Sockelinschriften unter diesen Statuen irre. Auf der Westfront (Abb. 16) steht unter den beiden mittleren Figuren „David Rex" und „Salomon Rex", aber diese Namen beziehen sich auf die dort früher befindlichen Statuen. Die jetzigen Figuren sind (von links nach rechts gezählt), der Täufer, der sogenannte Zuccone — möglicherweise Jonas

Abb. 20. Johannes der Täufer. Florenz. Campanile. Weſtfront.
Nach einer Originalphotographie von Gebrüder Alinari in Florenz. (Zu Seite 27.)

der sogenannte Jeremias und der Abdias. Der letztere trägt den Namen seines Meisters Rossa auf seinem Schriftband, die drei anderen zeigen an ihren Fuß-

schauend, dann der oben erwähnte Abraham, im Begriff, den Sohn zu opfern, und endlich ein zweiter bärtiger Prophet, der sein Haupt in die Hand stützt (Abb. 23). Dieser

Abb. 21. Abraham und Isaak. Florenz. Campanile. Ostfront. (Zu Seite 27.)

platten den Donatellos. An der Ostfront (Abb. 17) aber beginnen die Streitfragen, die ebenso die Benennungen wie die Künstler betreffen. Von links nach rechts folgen dort aufeinander: ein älterer unbärtiger Prophet, der ein Schriftband entrollt, ein jüngerer, bärtiger, in kürzerem Rock, aufwärts

ist wohl der 1415 von Ciuffagni begonnene und dann kurz vor seiner Vollendung im Stich gelassene Josua, der 1420—1421 von Rosso und Donatello gemeinsam beendet wird. Andere wollen diese Gestalt „Moses" nennen, Donatello ist an ihr jedenfalls nicht maßgebend beteiligt. Lange zuvor — 1412 —

hatte er selbst für die Reihe der den Dom bekrönenden Statuen einen anderen (?) „Josua" gearbeitet, der sich nicht sicher identifizieren läßt. — Bei dem Propheten links neben dem Abraham am Campanile entfernt sich die ganze Auffassung wieder von der Art Donatellos, der Nachbar dieser Statue aber, die erste Figur der ganzen Reihe, ist zweifellos sein eigenes Werk (Abb. 28). Nicht ohne Wahrscheinlichkeit sieht man in ihr den „Habakuk", der 1433—1434 begonnen und 1436 aufgestellt wurde. Ihr nah verwandt ist endlich auch die jetzt im Inneren des Domes selbst, am Eingang des linken Seitenschiffes aufgestellte Statue eines Greises (Abb. 29). Gleich allen ihren Genossen im Dom wird sie jetzt von einer schweren Spätrenaissance-Nische umschlossen. An ihrem ursprünglichen Standort, einer Ecke der alten Front, war sie als „Alter mit dem Kürbiskopf" wohlbekannt. In der Tat zeigt die Zeichnung der ehemaligen Front (Abb. 3) am Eckpfeiler links eine Statue von verwandten Umrissen. Man sah in dieser Statue das Bildnis des „Poggio Bracciolini", des gefeierten Humanisten, der 1459 als Florentiner Staatskanzler starb. —

Den größeren oder geringeren persönlichen Anteil Donatellos an diesen Marmorfiguren in jedem Einzelfall genau zu bestimmen, würde selbst dann nicht möglich sein, wenn die Zweifel über ihre Benennungen und Entstehungszeit ganz gehoben wären. Allein das gefährdet ihre richtige Wertung nicht. Wird ihre Stelle in der Entwickelung des Meisters doch bereits durch die drei mit seinem Namen bezeichneten Statuen gesichert: den Johannes, den Zuccone und den Jeremias.

Alle diese Marmorfiguren für Or San Michele, für den Dom und den Campanile haben ihre eigenen Gesetze. Als Steinbildwerke stehen sie in Mauernischen in einer bestimmten Entfernung vom Beschauer. Dieselben räumlichen Bedingungen kehren auch bei dem ersten Bronzestandbild des Meisters wieder, doch sind sie dort schon längst ebenso ungünstig, wie bei der Statue des Evangelisten Johannes, verändert. Es ist die jetzt im Innern von S. Croce hoch über dem Hauptportal jeder Prüfung entrückte Statue des hl. Ludwig von Toulouse (Abb. 18). Von der Parte Guelfa gestiftet, wurde sie 1425 in der mittleren Marmornische von Or San Michele aufgestellt, derselben, die heute Verrocchios herrliche Thomasgruppe füllt (vergl. Abb. 49). Dieser Ersatz enthält ein Stück Florentiner Geschichte: die Unterdrückung der guelfisch Gesinnten durch die Volkspartei der Medici, von der sie gezwungen wurden, ihren Heiligen von seinem bevorzugten Platz in jener Mittelnische von Or San Michele zu entfernen. Sie mußten dieselbe 1463 an die Genossenschaft des Handelsgerichtes, die „Sei della Mercanzia" abtreten. Bereits geraume Zeit vorher war die Statue des S. Ludwig an der Front

Abb. 22. Haupt des Abraham. Vergl. Abb. 21.
(Zu Seite 28.)

der Franziskanerkirche S. Croce untergebracht worden. Seit 1860 befindet sie sich an ihrer heutigen Stelle im Inneren.

Die Zahlungen für diese erste Bronzearbeit Donatellos erwähnen hier ausdrücklich einen Gehilfen („chi ha tenuto con lui"), der ihn wahrscheinlich gerade beim Guß unterstützte. Für große Figuren mochte Donatellos eigene technische Schulung im Guß trotz der Tätigkeit bei Ghiberti nicht ausreichen. Scheint sie doch schon bei dem ersten Auftrag versagt zu haben, der dem jungen Florentiner von auswärts zu teil ward. Im Februar 1423, also in demselben Jahr, in dem der S. Ludwig fertig war, bestellte die Baubehörde des Domes

Abb. 23. Prophet (Josua? oder Moses?). Florenz. Campanile. Ostfront.
Nach einer Originalphotographie von Gebrüder Alinari in Florenz
(Zu Seite 24 u. 29.)

von Orvieto bei ihm die Bronzestatuette Johannes des Täufers für ihr Taufbecken. Donatello ging schon im folgenden Monate an das Wachsmodell, aber die danach gegossene Bronzefigur scheint ihrer ursprünglichen Bestimmung nicht übergeben worden zu sein, denn die jetzige Statuette auf dem Taufbecken ist ein Werk des sechzehnten Jahrhunderts. Donatellos Arbeit erkannte Wilhelm Bode in der Bronzestatuette, die er 1878 aus dem Palazzo Strozzi in Florenz für das Berliner Museum erwarb (Abb. 19). Die Sprünge und Löcher in der Bronze mögen erklären, warum das Werk nicht nach Orvieto gelangte.

Während sich die Datierung dieser beiden Bronzefiguren auf urkundliche Nachrichten berufen kann, bleibt man für die übrigen hier noch zu nennenden Einzelstatuen des Meisters lediglich auf stilkritische Entscheidung angewiesen, und diese wird um so mißlicher, als die Mehrzahl gerade dieser Arbeiten einen anderen Zweck zu erfüllen hatte als die bisher erwähnten. Darauf deutet bereits ihr Maßstab. Sie beschränken sich auf Lebensgröße, sind also kaum zum Schmuck eines Monumentalbaues gedacht. Ganz ausgeschlossen ist es bei der marmornen Täuferstatue, die sich jetzt noch im Palast der Familie Martelli befindet, für die sie Donatello einst schuf (Abb. 30). Ihr erster Besitzer, Roberto Martelli, hat testamentarisch ausdrücklich verboten, dieses Werk jemals zu verschenken, zu verkaufen oder zu verpfänden. Das also ist keine „dekorative" Skulptur — das ist ein bis ins Kleinste persönlich durchgearbeitetes Meisterstück, bestimmt, auch bei nächster Prüfung des Künstlers Hand zu weisen. Es ist auch keine Nischen- sondern eine Frei-Figur — frei für alle Ansichten. Beides trennt sie scharf von dem Werk, das man im Hinblick auf das gleiche Thema gern in ihrer Verbindung zu nennen pflegt: von der größeren Täuferstatue im Bargello (Abb. 31), denn diese bietet seitlich so unschöne Linien, daß man für sie eine Nischenumrahmung voraussetzen muß, und sie ist ferner im Detail teilweise so derb konventionell behandelt, daß gerade hier der Anteil von Gehilfen wahrscheinlich wird. Die Auffassung dieser Täuferfigur im Bargello entspricht — wie noch näher zu erörtern — in mancher Hinsicht den späteren Campanile-Statuen. Der Täufer der Casa Martelli, der sich in der keuschen Natürlichkeit der Auffassung mehr

den Jugendwerken nähert, ist so meisterlich gearbeitet, daß er kaum vor 1425 entstanden sein kann.

* * *

Mit den Statuen von Or San Michele wurde Donatello Herr über die statuarisch wirksame Erscheinung des Menschen. Über den S. Georg hinaus war darin ein höheres Ziel in gleicher Richtung nicht zu erreichen. In der Tat ist schon die mutmaßlich früheste Campanile-Statue, der Täufer (Abb. 20), für diesen Gesichtspunkt lediglich eine Spielart seiner Vorgänger. Gleicht der „David" einem biegsamen, jungen Weidenstamm, und wächst der „Georg" strack aus dem Boden auf wie eine Tanne, so hält dieser Johannes zwischen beiden die Mitte. Die Beine sind gespreizt wie beim Georg, aber sie tragen die Last des Oberkörpers nicht so gleichmäßig, denn der eine Fuß ist vorgestellt, vor allem aber ist der Oberkörper mehr zurück- und der Kopf mehr vorgeneigt. Dadurch nähert sich die Leitlinie der ganzen Gestalt wieder einer Spirale, aber — um Worte Ruhmors zu gebrauchen — „die Kräfte gleiten in ruhiger Harmonie nach dem gegebenen Schwerpunkt zurück". Das Modell war wohlgebaut, die ganze Gestalt hat etwas Gewinnendes.

Abb. 24. Prophet (Jeremias?). Florenz. Campanile. Westfront. (Zu Seite 29.)

In Auffassung, Typus und stilistischer Behandlung ist diese Täuferstatue mit ihrem Gegenstück an der anderen Ecke derselben der Front sehr nah verwandt, mit dem Abdias, der auf seinem Schriftband den Namen seines Schöpfers trägt: „Johannes Rossus". Dieser Giovanni di Bartolo, genannt „il Rosso", erhält im November 1421 gemeinsam mit Donatello eine Restzahlung für die Figur des Abraham mit Isaak (Abb. 21). Ein neues Zeugnis also für jenen eigenartigen Kunstbetrieb, der selbst bei einem nicht ungewöhnlich umfangreichen Werk zwei Künstler verbindet! Es ist eine Gruppe. Zu Füßen Abrahams kniet gefesselt der nackte Isaak. Die Handlung ist dramatisch erfaßt. Schon hat der Erzvater den Knaben am Haar gepackt und hält das Messer bereit. Aber er vernimmt in diesem Augenblick auch die rettende Botschaft, denn er wendet den Kopf scharf, wie aufhorchend, zur Seite. — Eine so momentane Auffassung bot Donatello zuvor nicht, während sie für diesen Stoff schon von Brunelleschi bei dem Wettbewerb für das Baptisterium ausgenutzt war. Dort aber geschah es in einem erzählenden Relief — am Campanile mußte sich die ganze Komposition doch wieder tunlichst den

Abb. 25. Prophet (Jonas?), sogen. „Zuccone". Florenz. Campanile. Westfront. (Zu Seite 29 u. 30.)

Anforderungen einer Nischenstatue fügen. Gerade dies ist geschickt erreicht. Hochaufgerichtet beherrscht die gewaltige Patriarchengestalt den Gesamteindruck bedeutsam genug, um statuarisch zu wirken, und trotzdem kommt der Gegensatz beider Figuren zu voller Geltung. Ob dieser Aufbau von Donatello oder von Rosso erfunden wurde, wird sich nie entscheiden lassen, aber das Effektvolle darin, das an Manieriertheit grenzt, widerspricht Donatellos damaliger Kunst. Um so mehr ist zu betonen, daß diese Abraham-Gruppe mit späteren Werken Donatellos in innerem Zusammenhang steht. Das Motiv des aufgestützten Fußes, das Donatello übrigens schon bei einem seiner Propheten-figürchen am Domportal verwandt hatte, wird fortan bei ihm besonders beliebt, und die ganze Komposition klingt noch in seiner „Judith" an, wie sie denn auch in der Hochrenaissanceplastik so reichgestaltet fortlebt. Schon unmittelbar in deren Sinn ist das Haupt Abrahams empfunden: in diesem Greisenkopfe herrscht bereits etwas von der „terribilità" Michelangelos (Abb. 22). Die Ausführung hat vieles, wofür Donatellos bisher genannte Arbeiten eine Analogie versagen. Das gilt sowohl für den Faltenwurf, wie für das Nackte, vor allem aber für die Gesamtbehandlung, die den dekorativen Charakter stärker hervorkehrt als seine früheren Werke.

In gleicher Weise ge-

ſchieht dies bei dem bald „Joſua“ bald „Moſes“ getauften Nachbarn des Abraham (Abb. 23). Bode ſchließt daher auch hier auf eine gemeinſame Arbeit Roſſos und Donatellos. Innerhalb der ganzen Reihe überraſcht dieſe Figur durch die Verinnerlichung ihres Motives. Das Leben ſtrahlt von ihr nicht mehr ſo aktiv aus wie bisher. Sinnend ſtützt der Prophet ſein bärtiges Haupt in die Rechte und nimmt

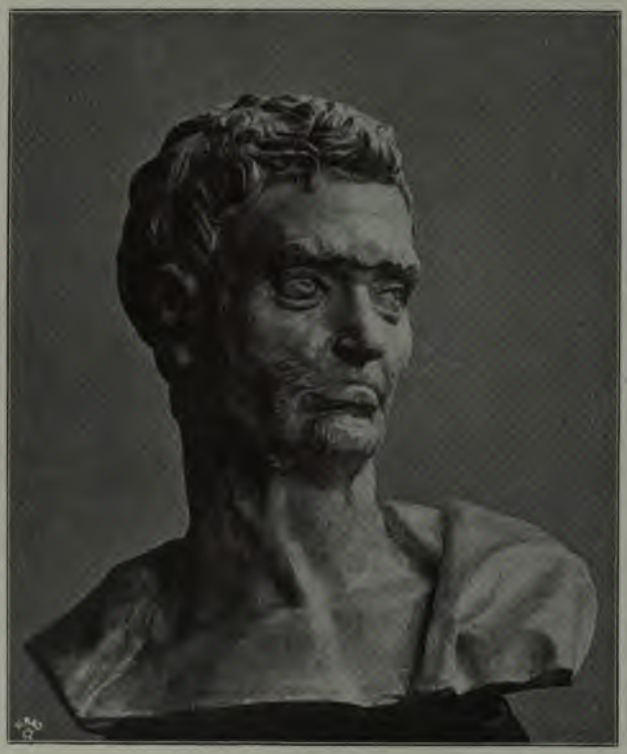

Abb. 26. Kopf des ſogen. Jeremias. Vergl. Abb. 24. (Zu Seite 29 u. 35.)

den breiten Mantel zuſammen, als wolle er ſich damit zugleich von der Außenwelt abſchließen. Das erinnert unmittelbar an antike Philoſophenſtatuen.

Hat Donatello auch bei den beiden berühmteſten der Campanileſtatuen an ſolche gedacht: beim „Jeremias“ (Abb. 24 u. 26) und beim „Zuccone“ (Abb. 25—27)?

Beim Zuccone macht es die Tracht — der chitonartig an der Seite geöffnete Kittel — wahrſcheinlich, beim Jeremias bereits die Haltung, doch bietet die letztere nur Motive, die an ſich ſchon von den früheren Statuen her bekannt ſind: der rechte Arm gerade herabhängend, der linke gebeugt, die Ponderation ähnlich wie beim Markus. Aber in dem Geſamtumriß arbeitet eine gleichſam „zuckende Bewegung“ in rein zufälligen Gegenſätzen. Die rechte nackte Schulter fällt ſteil ab, die linke wird durch die Haltung des Armes und den Schultermantel beſonders breit, und ihr Übergewicht iſt noch durch die Kopfwendung vermehrt. Der „Mantel“ ſelbſt iſt ein übergeworfenes Tuch, deſſen zerknitterte Falten mit ſtaunenswerter Genauigkeit ohne jede Rückſicht auf einen einheitlichen Zug wiedergegeben ſind. Es wirkt unruhig und verleiht der ganzen Erſcheinung etwas Saloppes. Andererſeits iſt die Sonderbewegung des nackten rechten Armes von einer übertriebenen Energie. Die Hand preßt ſich an den Leib mit einer unmotivierten, faſt krampfhaften Muskelſpannung.

Das ſtatuariſche Gleichgewicht der früheren Figuren alſo iſt hier zu Gunſten eines draſtiſchen Momentbildes zerſtört.

Abb. 27. Kopf des sogen. „Zuccone". Vergl. Abb. 25. (Zu Seite 29 u. 34.)

Allein bei diesem Jeremias ist wenigstens noch die Scheidung vom Stand- und Spielbein und damit die körperliche Tektonik klar betont. Anders bei seinem Nachbarn, dem Zuccone. Da lastet die Gewandmasse auf den Formen und verbirgt deren Bewegungsfähigkeit. Von den Gliedern tritt hier nur der eine muskulöse Arm mit der in eine Schlinge gesteckten Hand wirksam hervor. Die Brust ist fast eingefallen. Mit unerhörter Kühnheit hat Donatello die statuarische Wirkung der ganzen Gestalt auf die Gewandung allein gegründet: auf den schweren Mantel, dessen Faltenmassen so breit von der Schulter in einem einzigen Zuge zum Boden herabgleiten. Selbstverständlich handelt es sich hierbei, wie überall, zunächst um eine gleichsam instinktmäßige Wahl. Ausklügelnde Lösungen theoretischer Probleme waren Donatellos Sache nicht. Ihn bestimmte die Beobachtung der Wirklichkeit, und bei seinen Drapierungsproben packte ihn offenbar die plastische Wucht dieser Faltenmassen. Das war also eine ähnlich spontane Wirkung, wie sie von den drastisch sprechenden Zügen des Kopfes ausging. Aber sie gewann über den Bildner solche Macht, daß sie nun über die Gesamterscheinung seines Werkes entscheidet und für das ästethische Urteil den Wert eines objektiven Kunstprinzipes erhält. —

Nicht als ob dasselbe zu den früheren Statuen etwa in einem inneren, unlösbaren Widerspruch stände! Hier wie dort war die einzige Absicht des Künstlers, möglichst „natürlich" zu wirken. Aber er wendet dazu nun andere Mittel an und vernachlässigt, was er zuvor in den Vordergrund gerückt hatte.

Und in diesem Sinne sind die beiden Campanilestatuen für eine ganze Reihe von Einzelfiguren bezeichnend, die beweisen, daß es sich hier um eine wesentliche Entwickelungsform seiner statuarischen Kunst handelt. Die 1423 modellierte Bronzestatuette des Täufers in Berlin (Abb. 19), der als Freifigur komponiert ist, schließt sich in der repräsentativen Auffassung und in der Stellung noch mehr der früheren Gruppe an, während Formenbehandlung und Typus in

die Nähe des Jeremias — sowie auch des Bargello-Täufers — weisen. Schon mit dem S. Ludwig aber (Abb. 18) beginnt jene Vernachlässigung der „statuarischen" Motive, schon da ist der Leib völlig in dicke Falten gehüllt. Der vorn mit der Linken nur leicht emporgehaltene Mantel schleppt am Boden, und oben bleibt sogar der ganze Zusammenhang der aus den Falten herausragenden erhobenen Rechten mit dem Körper unklar, weil sich der Arm unter dem Mantel nicht abzeichnet. Die statischen Vorteile des Bronzemateriales sind nicht im geringsten ausgenutzt. Der Umriß ist sogar geschlossener, der Aufbau massiger als bei den Steinfiguren, und trotzdem ist die Gesamterscheinung auffallend kraftlos.

Dies steigert sich noch bei dem sogenannten „Habakuk" und beim „Poggio" (Abb. 28 u. 29). Da scheint sich Donatello — falls er die Verantwortung für diese Figuren überhaupt allein trägt — zur Aufgabe gemacht zu haben, den Gegensatz zum „Georg" bis zum Äußersten zu treiben. Kein Widerspiel organischer Kräfte, sondern ein müdes Nebeneinander von Formen, die nur dem Gesetz der Schwere folgen! Beide Gestalten sind wieder fast so mit Falten behängt wie im gotisierenden Übergangsstil. Aber nun ist das nicht mehr die Folge eines bestimmten Stilgefühles, sondern einer durchaus realistischen Kunst, die nur ein beliebiges Wirklichkeitsbild verkörpert. Auch als Modelle hatten diese Gestalten „nur einfach dazustehen".

Der Gegensatz zu allem Repräsentativen spricht endlich auch aus den beiden marmornen Johannesstatuen in der Casa Martelli und im Bargello (Abb. 30 u. 31). Beide gehören hier zusammen, denn beide behandeln statuarisch ein neues Problem: sie stehen nicht, sondern sie schreiten. Das klang freilich schon beim Markus und beim Jeremias an, aber dort blieb es Bewegungsfähigkeit: nun wird es die Bewegung selbst. Allein ebenfalls nur ein zufälliges Momentbild, kein als statuarisch „fruchtbarste" Erscheinung sorgsam ausgewähltes Motiv! Bei der Figur der Casa Martelli wahrt es noch eine gewisse Frische, aber beim Bargello-Täufer wird es ein Schleichen. Der Blick achtet des Weges nicht, er haftet auf der Schriftrolle und liest die Psalmenworte. Die Lippen bewegen sich im Gesang. So schreitet ein Büßer in der Prozession. Es ist ein abgemagerter kränklicher Mann. Die Kniee sind spitzig, das Kreuz ist eingezogen, der Bauch tritt heraus: von der Seite ein fast unerträglicher Anblick.

Abb. 28. Prophet (Habakuk?). Florenz. Campanile. Ostfront.
Nach einer Originalphotographie von Gebrüder Alinari in Florenz.
(Zu Seite 25 u. 31.)

Zu dieser Laschheit bildet dann der rechte Arm einen ähnlichen Gegensatz fast krampfhafter Muskelspannung, wie beim Jeremias. Wieder pressen sich die Finger an den Oberschenkel. Auf dem Kasernenhof ist solche Armhaltung wohlbekannt. So pflegen die Neulinge dem Gewehrkolben Halt zu geben. Was aber soll sie bei dem Büßer? Das Rohrkreuz rechtfertigt sie am wenigsten. Auch bei dieser Figur ist die statuarische Wirkung geschädigt. In ihr aber glüht fast unheimliches Leben.

So bekundet gerade diese Gestalt vielleicht am deutlichsten, daß Donatello den Boden seiner früheren statuarischen Kunst verließ. Beim David, beim Markus, beim Georg hatte er den Menschenleib im Zeichen gesunder Kraft, Würde und Schönheit gesehen. Er hatte in ihnen fast im Sinne der antiken Plastik das tektonische Kunstwerk der Natur wiederentdeckt und nachgeschaffen. Nun aber wählt, stellt und drapiert er seine Modelle unbekümmert um den Formenreiz ihres Baues; ja er scheint diesen nun geflissentlich zu meiden. Sein einziges Ziel ist: drastische Wahrheit. Für diese aber setzt er jetzt stärker als in den früheren Statuen eine andere Kraft ein: die physiognomische Kunst.

Abb. 29. Prophet (sogen. „Poggio Bracciolini"). Florenz. Dom. Inneres. (Zu Seite 30 u. 31.)

* * *

Das war in gewissem Sinne eine Rückkehr zu den Zielen des Mittelalters. Selbst in Italien ging die Wiederbelebung der plastischen Kunst vor allem von der Nachbildung antik-römischer Köpfe aus. Schon bei den Pisani sind diese das Mächtigste, und bald darauf drangen vom Norden her die scharf ausgeprägten Charakterprofile der transalpinen Gotik ein. In Florenz machten sie deutsche Meister vom Schlage des Piero di Giovanni Tedesco geschätzt, vielleicht auch von der Art jenes mystischen Kölners, der, nach der Erzählung Ghibertis, aus einem geschätzten Bildhauer und Goldschmied zum Einsiedler in den Florentiner Hügeln ward und dort trotzdem seine ehemaligen Zunftgenossen durch Rat und Vorbild wesentlich beeinflußte. Aber diese neue physiognomische Kunst wirkte weder auf Ghiberti noch auf Nanni di Banco. Beiden fehlte der Zug zum bildmäßigen Individualisieren. Porträtbüsten haben sie nicht hinterlassen. —

Donatello jedoch war zum Porträtisten geboren. Das bekunden schon die Köpfe seiner ersten Statuenreihe, von den „Propheten" des Domportales bis zum Georg. Nur daß bei diesen — ja selbst auch beim Goliathkopf unter dem David — noch ein Schönheitsideal antiker Herkunft der Bildniskunst die Wage hält. An [illegible] Campanilestatuen ha ganz verleugnet. M Physiognomien es

zeugt die Tatsache, daß er sie schon damals mit Vorliebe gerade für die rein dekorativ verwendeten Einzelköpfe wählte. So fügte er 1422 am Nordportal des Domes an recht unglücklicher Stelle zwischen Eckpfeiler und Giebel die rahmenlosen Brustbilder eines bärtigen Mannes und eines Jünglings ein, deren ausgeschnittene Profile wie neu beseelte Römerköpfe der Pisani erscheinen. Bei seinen Charakterfiguren dieser Periode aber tritt das Verhältnis zum Altertum mehr und mehr zurück. Ihre Köpfe verlieren überhaupt alles Typische. Am Campanile zeigt es sich nur noch in dem schwermütigen, emporblickenden Johannes. Auch der Kopf des S. Ludwig von Or San Michele hat eine etwas allgemein gehaltene jugendliche Weichheit und Regelmäßigkeit, die fast ausdruckslos wird. Da aber sprach wohl eine besondere Absicht mit. Der Mangel an geistiger Spannung in diesen Zügen ist so auffällig, daß er in den Tagen Vasaris die Anekdote veranlaßte, Donatello habe hier andeuten wollen, wer wie S. Ludwig die Vorteile königlicher Herkunft aufgebe, um Mönch zu werden, sei ein Tor. Ein so frivoler Sarkasmus lag aber weder in den Zeiten noch im Charakter des jungen Donatello. Eher leitete ihn hier die Überzeugung von der Seligkeit der geistig Armen. Für seine Heiligen wählt er öfter solche Typen. In diesem Sinne ist selbst schon der Bargello-David mit dem S. Ludwig verwandt, mehr freilich noch die später zu erwähnende Tonbüste der S. Laurentius in S. Lorenzo (Abb. 40).

Die psychologische Deu-

Abb. 30. Johannes der Täufer. Florenz. Casa Martelli.
(Zu Seite 26 u. 31.)

[illegible] solcher Köpfe ist allerdings nicht unberechtigt, am wenigsten bei Donatello. Ohne spitzfindig zu grübeln, war er doch bedacht, in den Physiognomien das geforderte Charakterbild zu geben. Das beweisen auch die Asketenköpfe seiner Johannesfiguren in Berlin und im Bargello (Abb. 32). Aber einseitig darf man diesen Gesichtspunkt schon deshalb nicht betonen, weil er für viele Aufgaben auf unsicheren Boden führt. Die Namen der Campanilestatuen sind zweifelhaft. Vielleicht war bei ihnen sogar überhaupt nicht stets ein bestimmter „Prophet" gefordert, sondern nur „ein" Prophet („profetae figura"), also auch nur „ein" Charakterbild. Bei dessen Wahl blieb dem Meister daher freie Hand, wie bei jenen oben erwähnten rein dekorativen Köpfen. Um so wichtiger wird es, daß mit der Berliner Johannesstatuette eine neue Gruppe von Physiognomien beginnt. Vom „Typischen" und „Klassischen" der ersten Reihe schwindet aus ihnen bald auch der leiseste Hauch. Es sind Bildnisse, die „den Inhalt einer absonderlichen Individualität bis auf den Bodensatz ausschöpfen" (Wölfflin). Und diese Persönlichkeiten sind die echtesten Florentiner des Quattrocento: komplizierte Naturen, Männer der raschen Tat, und doch auch wieder listig und verschlagen, zäh im Wollen, stürmisch im Vollbringen, jenseits von Gut und Böse, maßlos im Ehrgeiz und maßlos im Genuß. Die Überlieferung nennt bei Donatellos Köpfen bestimmte Namen; beim „Jeremias": Francesco Soderini, beim „Zuccone": Giovanni Cherichini: dazu den „Poggio Bracciolini" im Dom. Man mag diese Taufen preisgeben: das Individuelle in den Köpfen selbst packt den Beschauer noch heut mit unwiderstehlicher Gewalt.

Abb. 31. Johannes der Täufer. Florenz. Museo Nazionale (Bargello). (Zu Seite 26 u. 31.)

Solche vom Leben tief durchfurchten Züge haben den echten „Bildner" stets gefesselt. Dafür ließen sich aus der hellenischen und römischen Kunst des Altertums, besonders aber aus der des Mittelalters, unzählige Beispiele beibringen, und die Gegenwart denkt darüber nicht anders. Die „moralische" Deutung, nach der wenigstens der Täufer, der Jeremias und der Zuccone als Muster schlimmer Charaktereigenschaften gelten könnten, hat keinen unveränderlichen Wert. Wie sie ausfällt, hängt von der Situation ab, in der solche Köpfe erscheinen. Tatsache aber bleibt, daß im ganzen vierzehnten Jahrhundert weder ein Bildhauer noch ein Maler an die Wiedergabe solcher Einzelköpfe in monumentalem Maßstab eine auch nur annähernd gleiche Kraft setzte wie Donatello. Als er am Zuccone meißelte, wurde sie zur Ekstase. Ein neuer Pygmalion, sprach er zu ihm, sprach er von ihm, als sei es ein Lebender. Und lebendig scheint dieser Kopf noch heute (Abb. 27). An Wahrheit wurde er niemals übertroffen. Aber es ist eine ganz andere „Veritas", als die eines Naturabgusses! Die geradezu verblüffende Häßlichkeit dieses siebzigjährigen „Kürbiskopfes"

mit seinen dünnen Haar- und Bartstoppeln, den Triefaugen, der Hängenase, dem breiten Mund und den wulstigen Lippen, dann der Jeremiaskopf (Abb. 26) mit der vorspringenden Unterlippe, mit der derben, eingesattelten Nase, den vortretenden Augen, deren Pupillen von den schweren Lidern oben tief verdeckt werden — sie sind den Originalen offenbar ähnlich wie in photographischer Treue, aber sie gingen bei ihrer Versteinerung durch einen mächtigen Künstlerwillen hindurch, der hier sein Können im Wettstreit mit der schaffenden Natur selbst aufs höchste spannte. Und dabei duldete er nichts Kleinliches. Jeder Meißelschlag ist unter dem Totaleindruck geführt. So werden diese Galgenphysiognomien zu Trägern einer monumentalen Kunst. Und einer Kunst, die sich jedes äußeren „Effektes" enthält, die rein sachlich bleibt! Keine besondere Spannung liegt in diesen Zügen, wie noch in denen des Evangelisten Johannes, auch keine augenblickliche Steigerung der Lebensenergie, wie in denen des S. Georg. Der Zuccone-Kopf besonders gleicht einem ausgebrannten Krater. Die Kraft zur Tat und zum Genuß ist erloschen. Er zeigt nur noch „phlegmatische Unverfrorenheit". Das gilt auch für den sogen. „Habakuk" und den Poggio, aber bei diesen wird das Phlegma völlig greisenhaft (Abb. 33 u. 34). Nicht besser kann man sie charakterisieren als mit den Worten Vasaris: „vom Leben und von Mühen verbraucht". Wie in den schleppenden Gewandfalten, so ist auch in den Gesichtszügen hier etwas Müdes. Die Kunst der plastischen Wiedergabe ist hier lebendiger als das Modell selbst! Sie entlockt dem Steine seine tiefste physiognomische Ausdrucksfähigkeit. Man prüfe einmal den sogen. Poggio-Kopf genauer: besonders die Stirn- und Augenpartie!

Abb. 32. Kopf Johannes des Täufers. Vergl. Abb. 31. (Zu Seite 32 u. 34.)

In der Tat steht Donatello bei den Köpfen seines Zuccone, seines Jeremias, seines Poggio in gleichem Sinne auf der Höhe seiner physiognomischen Kunst, wie im Georg hinsichtlich der statuarischen. Und dabei darf man nicht vergessen, daß bei diesen Köpfen keineswegs die ganze Feinheit, mit der er im Menschenantlitz künstlerisch zu lesen verstand, zur Geltung kommt. Sie sind sämtlich überlebensgroß und wollen nicht aus der Nähe gesehen sein. Dort wird einzelnes — besonders am Zucconekopf — geradezu unförmlich. So die an sich unnatürliche Schädelhöhe, die auch dem sogen. Poggio in einer maßgebenden Quelle die Bezeichnung „ein

Abb. 33. Kopf des sogen. „Habakuk". Vergl. Abb. 28. (Zu Seite 35.)

Abb. 34. Kopf des sogen. „Poggio". Vergl. Abb. 29. (Zu Seite 35.)

Alter mit Kürbiskopf" („un vecchio zucchone") eintrug.

Was Donatello von einem aus nächster Nähe zu prüfenden Kopf verlangte, das zeigt der nur lebensgroße Johannes in der naturalistisch bemalte Terrakottabüste des Bargello (Abb. 35 u. 36). Obgleich sie nicht individueller ist als Donatellos Heiligentypen, ist sie doch wohl ein Bildnis, vielleicht, für eine Grabnische bestimmt und

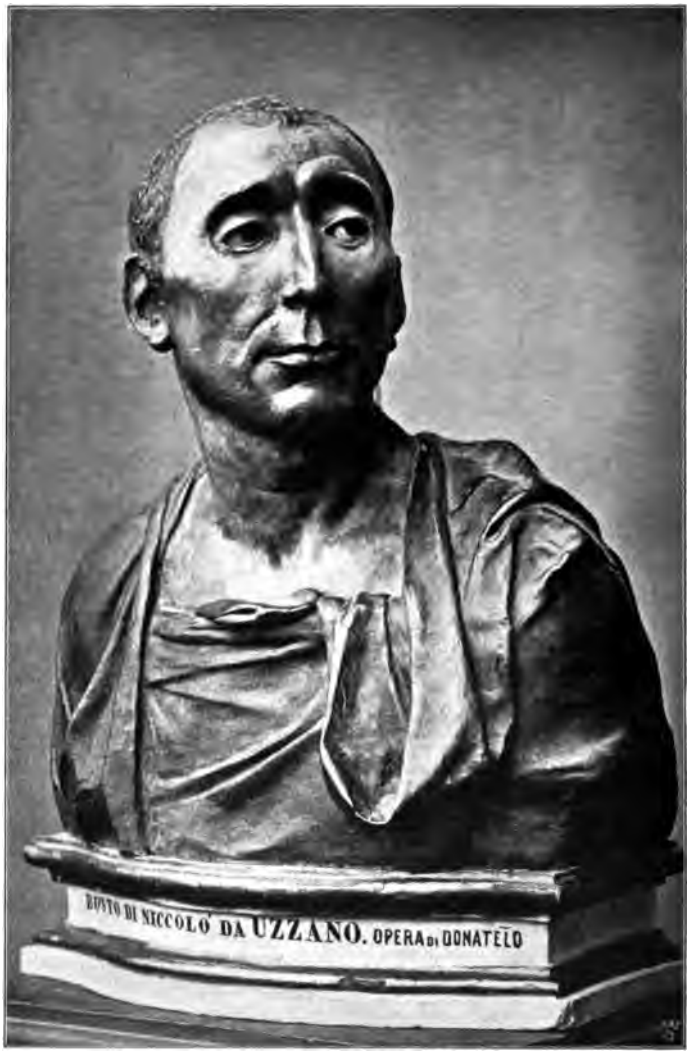

Abb. 35. Terrakottabüste (sogen. Niccolò da Uzzano). Florenz. Museo Nazionale (Bargello).
(Zu Seite 36.)

Casa Martelli, dem man in diesem Zusammenhang das köstliche Sandsteinrelief des jugendlichen Täufers im Bargello (Abb. 37) an die Seite rücken kann.

Hierher gehörte, wenn nicht der Zeit, so doch dem Kunstcharakter nach, auch die als „Niccolò da Uzzano" berühmte, jetzt ganz mit Benutzung einer Totenmaske ausgeführt. Darauf ließe die sehr tiefe Bettung der Augen und der Fettschwund an ihren Höhlen schließen, während die übrigen Formen freilich nichts Hippokratisches haben. Für den Namen des Dargestellten spricht lediglich die Überlieferung, daß die Capponi, aus

deren Besitz die Büste 1881 in den Bargello gelangte, sie ihrerseits von den Uzzano geerbt haben sollen. Mit dem klugen, vornehm gesinnten Niccolò da Uzzano, der — eine Herrschernatur mit allen ihren guten und schlimmen Gaben — einst neben Palla Strozzi und den Albizzi als Haupt der Popolanen Florenz geleitet und das Emporkommen der Medici aufgehalten hatte, konnte Donatello persönlich bekannt sein, denn Uzzano zählte zu den Testamentsvollstreckern des entthronten Papstes Johann XXIII., dessen Grabdenkmal Donatello um 1425 begann. Uzzano selbst starb 1432. Ob die Bargello-Büste seine Züge wiedergibt oder nicht, bleibt jedenfalls von geringerer Bedeutung als der schon 1887 von Milanesi ausgesprochene, neuerdings von Reymond wiederholte Zweifel an Donatellos Autorschaft. Er entbehrt bislang genügender Begründung. Die Stilkritik ist hier durch die spätere naturalistische Übermalung der älteren Tempera-Farbschicht mit dicker Ölfarbe allerdings sehr erschwert, aber Kunstwert und Charakter des Kopfes gehören Donatello. Wer außer ihm hätte in Florenz im fünfzehnten Jahrhundert ein solches Meisterstück schaffen können? Die großzügige Formenbehandlung ist der des Zuccone- und Jeremiaskopfes verwandt, jedoch nach Maßstab und Zweck verfeinert. Donatellos physiognomische Kunst gewinnt hier eine fast dramatische Kraft. Ganz neu ist das Momentane dieses Bildnisses. Der Kopf ist scharf zur Seite gewandt; die Augenbrauen sind noch weit stärker emporgezogen als beim Georg und steigern die Energie des prüfenden Blickes. Unwillkürlich denkt man sich

Abb. 36. Terrakottabüste (sogen. Niccolò da Uzzano). Florenz. Museo Nazionale (Bargello). Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite 36.)

Abb. 37. Johannes der Täufer. Florenz. Museo Nazionale (Bargello).
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite 36.)

einen Partner hinzu. Und doch bleibt die Grenze monumentaler Auffassung gewahrt. Um das richtig zu schätzen, vergleiche man diesen Porträtkopf etwa mit dem eines Houdon.

Hinsichtlich der Arbeitsart bieten Donatellos eigene Köpfe ausreichende Analogien. Wem da der sogenannte Poggio-Kopf nicht genügt, sei auf den Kopf des bronzenen S. Francesco im Santo in Padua hingewiesen. Allerdings ist dies ein weit späteres Werk, aber wenn man den Namen „Uzzano" opfert, verbietet nichts, auch die Bargello-Büste weit später zu datieren. Sie könnte sehr wohl erst den vierziger Jahren angehören. Den so prachtvoll wirkenden, rechteckigen Halsausschnitt der roten Drapierung möchte man für spätere Zutat halten, doch läßt sich das technisch nicht nachweisen. Wenigstens in ähnlichem Linienzug ist auch die fälschlich „Gattamelata" benannte Bronzebüste eines Jünglings im Bargello begrenzt (Abb. 38).

Mit dem vermeintlichen Uzzano hat eine jüngere Erwerbung des Berliner Museums mindestens das Material und die späte Bemalung gemein (Abb. 39). Es ist eine Giovannino-Büste, ein Knabenkopf von besonderer Liebenswürdigkeit, physiognomisch ein Seitenstück zum Kopf des Martelli- und des Bargello-Johannes. Auch gegen dieses Werk äußert man

dings Bedenken: das Gesichtsoval, die überschlanke Nase, die in Einzelsträhnen zerteilten Haarbüschel muten auf den ersten Blick weder donatellesk an noch quattrocentistisch. Allein auch hier bewirkt dies vor allem doch die erneute Bemalung, die dem Kopf eine eigenartig modern erscheinende Blässe gibt. Die Formenbehandlung selbst hat dagegen unverkennbare Verwandtschaft mit einem authentischen Werk Donatellos, das unmittelbar in diesen Kreis gehört: mit seiner Terrakottabüste des jugendlichen S. Laurentius in der Sakristei der gleichnamigen Florentiner Kirche (Abb. 40). In der Auffassung ist sie ein Gegenstück zum Kopf des S. Ludwig, und mag in der Tat aus früherer Zeit stammen als die übrigen zahlreichen dekorativen Bildwerke, durch die Donatello diesen Raum in den dreißiger Jahren zu einem wahren Museum seiner Kunst machte.

Eine als Reliquiar gearbeitete Büste des S. Lussorio aus vergoldetem Kupfer, die sich jetzt in S. Stefano in Pisa befindet, trägt ähnlich grämliche Züge wie die Campanile-Propheten. — In gleichem stilistischen Zusammenhang ist hier endlich auch die Terrakottabüste einer Heiligen im South-Kensington-Museum in London zu erwähnen (Abb. 41), da sie mit dem „Uzzano" die scharfe, trockene Formengebung teilt. Es ist nicht zu leugnen, daß jene drei Büsten des „Uzzano", des Giovannino und der Londoner Heiligen gerade in ihren jetzt beargwohnten Eigenheiten verwandt sind. Aber das ist noch kein Beweis gegen ihre Echtheit, und keinesfalls sind diese Probleme schon für eine Entscheidung im Rahmen dieser Monographie spruchreif. —

Auch ohne diese Büsten lehren die Campanile-Statuen, daß Donatello bis in die Mitte der dreißiger Jahre die Aufgaben der Charakterfigur nach ihrer statuarischen und physiognomischen Seite

Abb. 38. Bronzebüste. Florenz. Museo Nazionale (Bargello).
(Zu Seite 38 u. 93.)

Abb. 39. Johannes der Täufer.
Berlin. Königl. Museum. (Zu Seite 39.)

hin wie kein anderer unter den Quattrocentisten erschöpfte.

Damit gewann er die Mittel zu seiner folgenden Kunst. Noch oft hat auch sie nur statuarische Einzelfiguren zu schaffen, aber wesentlich neue Motive bringt sie dabei weder in der Haltung, noch im Ausdruck. Auch eine so formenschöne Gestalt wie die des Bronze-David im Bargello (Abb. 83) ist nur eine besonders feine Blüte desselben Gewächses, dem zuvor der David und der Georg entstammen, und nach dem Bargello-Täufer und dem Zuccone überraschen selbst sein Sieneser Johannes und die Magdalena im Florentiner Baptisterium wenig (Abb. 118 u. 120).

Die glühende, vorwärtsbringende Kraft seiner Phantasie wirft sich auf ein anderes Gebiet. Nicht mehr nur das „Dasein" will sie packen, sondern das „Geschehen". Aus den „Statuen" werden „Gruppen". Diesen Zusammenhang verkünden am großartigsten die Prophetenpaare, die er um 1440 für die Bronzetüren der Sakristei von S. Lorenzo modellierte (Abb. 89 bis 95). Sie sind die Nachkommen der Statuen von Or San Michele, vom Dom und vom Campanile, aber sie sprechen nun nicht mehr nur zum Beschauer, sondern auch zueinander: die statuarische Kunst tritt in den Dienst der Erzählungskunst.

Die naturgemäße Form dafür, das Relief, macht den Bildhauer unabhängig von den statischen Schwierigkeiten der Freifigur.

Das war auch für Donatello eine wichtige Erleichterung.

Man überschaue diese statuarischen Charakterfiguren nochmals in ihrer Gesamtheit; man denke sie sich in gleichen Maßstab gebracht und nebeneinander gestellt — etwa zu Seiten eines Kirchenportales! Eine solche Triumphalpforte hätte die gesamte Kunst nicht zum zweitenmal zu bieten. Angesichts des Mittelalters eröffnet sie eine neue Welt. Wie durch einen Zauberspruch sind hier wieder Menschenbilder entstanden, die an allseitiger Lebenswahrheit denen der antiken Plastik verwandt sind. Und in der ersten Figurenreihe, die im S. Georg gipfelt, geht diese Verwandtschaft bis zur Ähnlichkeit der Köpfe. Allein dem „Georg" tritt der „Zuccone" gegenüber, dem noch leicht Typischen das durchaus Persönliche.

Abb. 40. S. Lorenzo. Florenz. S. Lorenzo-Sakristei.
(Zu Seite 33, 39 u. 85.)

Abb. 41. Terrakottabüste.
London. South-Kensington-Museum. (Zu Seite 39.)

Beim Georg war beides harmonisch vereint, beim Zuccone ist der Schwerpunkt verschoben. Da sieht Donatello die Natur ganz ohne Medium und bildet sie mit jener fast fatalistischen Entschlossenheit nach, die wie Hegel sagt: „Alles Wirkliche ist vernünftig.“ Und doch ist auch der „Zuccone“ ebenso „aus einem Guß“ wie der Georg. Die monumentale Schulung, die Donatello vielleicht unter leisem Einfluß der Antike bei seinen ersten Statuen gewann, verleugnet sich auch jetzt nicht, sie tritt nur in den Dienst eines anderen Zieles. Aber dieses liegt bereits jenseits der antiken Kunst. Es ist überhaupt nicht im Zusammenhang mit dieser aufgestellt, sondern im Mittelalter, und nicht in Italien, sondern im Norden. Das bezeugen allein schon die Prophetenreliefs am Georgenchor des Bamberger Domes, und später die Männergestalten Claus Sluters und der van Eyck. Und Jahrhunderte nach Donatello wurde es unter ganz anderen Bedingungen von neuem erreicht. Über Zeiten und Länder hinweg schließen Donatellos gemeißelte „Heilige“ am Florentiner Campanile einen Bund mit den gemalten Heiligen und Straßenphilosophen eines Rembrandt, eines Velasquez. Des letzteren „Menipp“ und „Äsop“, jene „Narren der absoluten Freiheit“, sind in der Tat die nächsten Blutsverwandten des „Jeremias“ und des „Zuccone“. —

Doch selbst der Größte bleibt in seinem Schaffen zuletzt innerhalb der Schranken, die das Gesamtkönnen seiner Zeit ihm setzt. Der Naturalismus von Donatellos Campanile-Statuen ist in der Kunstgeschichte unübertroffen, aber er wird erreicht auf Kosten des im engeren Sinne plastischen Problems. Dessen aufsteigende Entwickelung endet mit dem „Georg“. Auch das erkennt man am unmittelbarsten, wenn man alle diese Statuen zusammenordnet. Dann überrascht die Einförmigkeit der Bewegungsmotive. Bei allen schließen die Arme dicht an den Leib an, meist so, daß der eine gerade herabfällt, der andere gebogen ist. Zwischen den Beinen breiten sich Stofffalten aus. Gar zu offenkundig hält sich Donatello noch an rein statische Erwägungen der Massigkeit. Daß es selbst für diese noch eine ganze Welt von Bewegungsmöglichkeiten des Menschenleibes gibt, sollte erst der größte Bildner der Hochrenaissance entdecken: Michelangelo.

II.

Anfänge der Erzählungskunst. Denkmalplastik. Reliefbilder.

Aus der Schar unbekannter junger Steinmetzen und Gehilfen war Donatello schnell in die Reihe der geschätztesten Meister gelangt. Schon nach Vollendung seines Markus und seines Georg muß sein Name in aller Munde gewesen sein, und seinem volkstümlichen Ruhm gegenüber bedeutet es wenig, daß er 1418, sechs Jahre nach seiner Aufnahme in die Lukasgilde, unter den „Magistri“ der Opera del Duomo erscheint. Trotzdem wird dieses amtliche Verhältnis für die beiden ersten Jahrzehnte seines Wirkens bezeichnend, denn dasselbe bleibt im wesentlichen innerhalb des dadurch bestimmten äußeren und örtlichen Gebietes.

Das ändert sich im Anfang der zwanziger Jahre. Neue Aufgaben treten an ihn heran, von einem neuen Klientel gestellt, und allmählich erweitert sich auch die Art seines Kunstbetriebes.

Siena.

Den ersten äußeren Anlaß zu dieser in der Folge wesentlichen Wandlung gab ein Auftrag, der an sich weder besonders groß noch vielversprechend war. Ein Hauptbeispiel für die in jenen Tagen übliche, durch die Unzuverlässigkeit der Künstler selbst oft notwendige Arbeitsteilung ist der Taufbrunnen in S. Giovanni in Siena (Abb. 42). Sein sechsseitiges Becken begannen 1416 drei Gehilfen Quercias. Von seinem bronzenen, noch heute im Steingehäuse golden strahlenden Bildschmuck wurden im April 1417 „mindestens" zwei Reliefs Quercia selbst, zwei weitere den Brüdern Turini und bald darauf die beiden letzten Ghiberti übertragen.

Aber die beiden älteren Großmeister erfüllten ihre Verpflichtungen nur teilweise, Quercia nur zur Hälfte. Die Szene der „Verkündigung an Zacharias" hatte er 1419 in Ton modelliert; der Guß erfolgte erst elf Jahre später. Das zweite Relief, den „Tanz der Salome", gab er schließlich ganz aus der Hand. Dieses lieferte statt seiner im August 1425 Donatello, der schon zwei Jahre vorher ein Honorar für Quercia in Empfang genommen hatte. Dazu modellierte Donatello in den folgenden Jahren zwei von den die Reliefs trennenden Statuetten, sowie noch drei von den Putten, welche den oberen, erst 1430 von Quercias Schüler Minello vollendeten Brunnenaufsatz bekrönen. Das sind also insgesamt nur Teilstücke eines von anderen erfundenen Ganzen und Arbeiten von miniaturhaft kleinem Maßstab! Auch das einzige von Donatello für Siena selbständig übernommene Bildwerk, die Grabtafel des Bischofs von Grosseto Giovanni Pecci († 1426) im Dom, war ein verhältnismäßig unbedeutender Auftrag.

Abb. 42. Taufbecken. Siena. S. Giovanni. (Zu Seite 42.)

Abb. 43. Salome-Relief. Taufbrunnen. Siena. S. Giovanni. (Zu Seite 44, vergl. S. 68 f.)

Dennoch füllen dieſe Sieneſer Werke in Donatellos Entwickelung ein eigenes Blatt. Von dem an kraftvollen Hammerſchlag gewöhnten Meiſter großer Marmorſtatuen verlangten ſie zum erſtenmal ſubtile Wachsmodelle für Bronzefigürchen, und am Salome-Relief bewährte er zuerſt die ganze Größe ſeiner Erzählungskunſt. Überhaupt nur ein einziges Relief geht zeitlich vorher, die Tafel unter dem S. Georg (Abb. 1). Nach dekorativer Bedeutung und Inhalt war es ganz anderen Charakters: eine Predella zu einem Hauptbild, ein Präludium zu einem Siegeslied! Es wird nicht dargeſtellt, wie S. Georg den Drachen tötet, ſondern nur, wie er ihn bekämpft — der Sieger nach

Abb. 44. Spes-Statuette („Hoffnung"). Siena. Taufbrunnen. Vergl. Abb. 42. (Zu Seite 47.)

dem Kampfe wäre eine Variante der Statue oben gewesen. Zugleich aber bot das gewählte Thema den größten dramatischen Gehalt, und schon bei diesem ersten Anlaß zeigte Donatello die Kunst des guten Erzählers, im Augenblick der höchsten Spannung kurz innezuhalten. Der Held sprengt gegen den Drachen an; die Jungfrau, die er befreien will, steht zitternd daneben. An der Handlung am unmittelbarsten beteiligt, verkörpert sie zugleich die Empfindungen des Zuschauers, wie der Chorus im antiken Drama. Diesen Vorteil hat Raffael bei seinem in S. Petersburg befindlichen Georgsbild, das sichtlich von Donatellos Werk beeinflußt ist, unbenutzt gelassen.

Dieses früheste Relief des Meisters ist aber nicht nur durch seine Erzählungskunst bedeutsam, sondern mindestens ebenso durch seine Raumkunst. Auch das war in Donatellos Schaffen neu, denn bis zum Georg-Relief hatte er lediglich Einzelgestalten für einen gegebenen Rahmen und Hintergrund zu bilden. Er war da höchstens Instrukteur der Schauspieler. Bei dem Relief wurde er zum erstenmal auch Regisseur der Bühne. Sachlich bleibt dieselbe allerdings sehr einfach: ein landschaftlicher Hintergrund, durch Seitenkulissen — links eine Höhle, rechts Arkaden, am Horizont Bäumchen — mehr angedeutet als ausgeführt. Aber die feine perspektivische Verkürzung im flachen „Stiacciato" bewirkt, daß schon dieses erste marmorne Reliefbild Luft und räumliche Tiefe erhält. Und gleichzeitig steigert dieser Schauplatz die balladenartige Stimmung des Ganzen. Darin ist es unter Donatellos Werken sogar einzig. Zu übermächtig war bei ihm die figürliche Bildkraft, und auch seine Schilderung bedient sich fortan fast lediglich der Menschengestalt, die Szenerie nur als Raumgliederung verwertend.

Das früheste Beispiel dafür ist das Salome-Relief in Siena (Abb. 43). Da ist Donatello zum erstenmal ganz Dramatiker.

Dem tafelnden Herodes präsentiert ein Gewappneter mitten im Tanz der Salome gleichsam als einen neuen „Gang" des Gelages den Kopf des Täufers. Das zündet wie ein Blitz. Herodes prallt zurück, erhebt beide Hände wie zur Abwehr eines Spukbildes. Einer seiner Zechgenossen hinten schlägt die Rechte vors Gesicht und will der grausamen Nähe entrücken, Herodias (?) aber wendet sich dem Gatten zu. Schon diese entgegengesetzte Bewegung der Mitte bestimmt den Gesamteindruck: man spürt, wie die Tafelnden auseinanderfahren. Doch sogleich rückt der Kopf des Johannes selbst in den geistigen Mittelpunkt. Die Blicke fast aller Dargestellten sind auf ihn gerichtet. Salome hält mitten im Tanze inne, wider Willen gebannt; ebenso die beiden Gestalten hinter ihr. Dann folgt rechts, nur noch halb sichtbar, ein Enteilender. Ebenso sind

von links zwei Kinder in eiliger Flucht, doch auch sie schauen auf den Kopf zurück.

Niemals zuvor wurde diese Szene ähnlich dargestellt; niemals überhaupt ist das Plötzliche eines grausigen Ereignisses, wie es zur Flucht treibt und doch lähmt, drastischer gegeben worden. Solche Konzentrierung eines Stoffes auf das Dramatische hat das gesprächige Quattrocento seit den Zeiten Giottos, der übrigens gerade bei diesem Thema in S. Croce zu Florenz auffallend lahm blieb, überhaupt nur ganz selten. Zu den Ausnahmen zählt das in unmittelbarer Nähe befindliche Zacharias-Relief Quercias, und bereits diese innere Verwandtschaft könnte befürworten, daß Donatello hier eine „erste Redaktion" des großen Sieneſen benutzte. Das mag in der Tat zutreffen, jedenfalls mußte die Nachbarschaft Quercias für Donatello folgenschwer werden. Einem in gleichem Grade Ebenbürtigen war er in Florenz bisher nicht begegnet. Der Hauptpunkt, an dem sie sich trafen, war die Kraft des künstlerischen Ausdruckes, jene Kraft, die nicht nur den Kopf und die Extremitäten, sondern den Menschenleib als Ganzes gleich feuriger Lohe durchglüht. So schon in der Prinzessin des Georg-Reliefs. Dagegen fällt die Äußerlichkeit, daß einige Gesichter des Salome-Reliefs die von Quercia eingeführte Verdickung der Nasenwurzel zeigen, um so weniger ins Gewicht, als sie sich bereits beim Georg von Or San Michele findet. — Allein selbst *wenn* hier Donatello eine Skizze Quercias bearbeitete: die Komposition, wie sie jetzt vorliegt, trägt seinen persönlichen Stempel. Für die Art, wie er gerade das Wilde des Stoffes gepackt und betont hat, bietet Quercia keine Analogien. Ja, Donatello ist auch hier wieder überhaupt seiner ganzen Zeit weit voraus. Von dieser „Erzählung" führt ein kurzer Weg zu Raffaels „Tod des Ananias". — Auch rein formal beweist die Reliefbehandlung in ihrem charakteristischen Gegensatz zum Steinbild des Drachenkampfes an Or San Michele Donatellos staunenswerte Reife. Von fast voll körperlichen Gebilden sinkt die Reliefhöhe bis zu medaillenartiger Flachheit herab. Schon hier glaubt man zu erkennen, daß Donatello mit dem spätklassischen Reliefstil, wie er in Rom an den Innenreliefs des Titus- und des Konstantinsbogen herrscht, genau vertraut war. Gleichwohl hat auch

Abb. 45. Kappadocische Königstochter am Georg-Relief. Vergl. Abb. 1. (Zu Seite 47 u. 61.)

das Salome-Relief noch archaische Seiten. Die Nebenfiguren des Hintergrundes sind durch die Brüstungsmauern der Hallenarchitektur, welche die ganze obere Hälfte der Bildfläche füllt, größtenteils verdeckt. Diese dem Reliefrand parallel laufenden Hallen haben einen schmalen Gang zwischen sich, und auf ihm bewegt sich die erste Figurenreihe, zwei Männer aus der Umgebung des Herodes und der Geigenspieler. Nur Schultern und Köpfe bleiben von ihnen sichtbar. Noch etwas weniger sieht man von den sich draußen entgegenschreitenden Gestalten des Dieners, der die Schüssel mit dem ab-

Abb. 46. Fides-Statuette („Glauben"). Siena. Taufbrunnen. Vergl. Abb. 42.
(Zu Seite 47.)

geschlagenen Haupt herbeiträgt, und dreier ihm ziemlich ausdruckslos entgegenblickender Frauen. Das Archaische liegt nicht etwa in der Wiederholung des Schüsselträgers. Das zeitliche „Nacheinander" in ein räumliches „Nebeneinander" zu verwandeln, bleibt in der italienischen Kunst bekanntlich bis zur reifsten Hochrenaissance Brauch. Aber diese beiden räumlich streng von der Haupthandlung getrennten Figurenreihen sind zugleich zwischen ein architektonisches Rahmenwerk gepreßt, bei dem die Absicht der Raumvertiefung und Raumgliederung zu deutlich hervortritt. Die Hintergrundsarchitektur wird hier eine schulgerechte Hilfskonstruktion. Für das Relief bedeutet dies einen ähnlichen Archaismus, wie es die gleichförmige Geschlossenheit für die Statuen ist.

Sollte Donatello solchen Weg ganz selbständig beschritten haben, er, der den Realismus als Wiedergabe eines zufälligen Momentbildes sonst bis zum Äußersten trieb? — Donatello war der Studiengenosse Brunelleschis und kannte die großen und kleinen Mittel perspektivischer Illusion, die damals alle Künstler wie eine Geheimlehre suchten, aus erster Quelle. Das Salome-Relief ist das früheste Beispiel für die Rückwirkung dieses Bundes auf seine Kunst und daher das unvollkommenste: die theoretischen und die lebendigen Seiten der gemeinsamen Probleme stehen hier noch unvermittelt nebeneinander. Wohl räumt er auch noch in seinen späteren Reliefbildern der Architektur auffallend viel Platz ein und formt sie auch dort noch nach denselben Erwägungen perspektivischer Raumvertiefung, allein er schafft dann schon dadurch, daß er bei den Gestalten des Hintergrundes die am Salome-Relief durchgeführte Reihenkomposition meidet, ein anderes, freieres Verhältnis zwischen Figuren und Schauplatz. Beim Salome-Relief ist das Versmaß noch scharf skandiert;

später fließt sein Rhythmus leichter und voller.

An den Ecken des Sieneser Taufbeckens, zwischen seinen Reliefplatten, stehen vergoldete Statuetten der christlichen Tugenden. Zwei von diesen, die „Hoffnung“ und der „Glaube“, stammen von Donatello. Die wichtigste ist die „Spes“ (Abb. 44). Schon als eine der wenigen Frauengestalten aus der Zeit, in der Donatello vorwiegend Männerbildner war! Am Georg-Relief hatte er das Weib in hilfsbedürftiger Schwäche dargestellt, beim Herodesmahl erscheint es als Unheilstifterin, die ob ihres Frevels einen Augenblick selbst erschrickt. Sinnlich reizvoller ist jedenfalls die kappadocische Königstochter (Abb. 45) mit ihren vollen Formen; bei der Salome bleibt die Gestalt mager und sehnig. Die Bewegungsmotive sind bei beiden auffallend kompliziert. Die Prinzessin steht wie mit zitternden Knien unschlüssig zwischen Harren und Enteilen; auch Salome hält mitten in einer schnellen Bewegung inne. Völlig ist dieses Problem weder hier noch dort gelöst. Da hat die Spes-Statuette bereits die Einheitlichkeit des physischen und des seelischen Motives voraus. Zugleich aber einen unbeschreiblichen Zauber! Sie scheint vor Erregung zu zittern; sie ist ganz Hingabe. Wunderbar, wie der Schilderer mächtiger Tatkraft und indifferenten Phlegmas nun auch so feine Töne für das tiefste Seelenleben fand, nicht minder zarte wie ein Filippino Lippi. Diese Spes ist das echt „weibliche“ Gegenstück des S. Georg, zugleich eine Schwester des Bargello-Täufers, dem sie auch formal durch den Anklang an ein fast somnambules Schreiten nahe kommt. Die „Fides“ dagegen steht fest und ruhig (Abb. 46). Den Kelch in der erhobenen Linken, mit ausgestreckter Rechten und gesenktem Blick, erinnert sie an einen Priester, der die Hostie austeilt. Die ganze Gestalt ist trotz des kleinen Maßstabes voll innerer Größe. Darum stört auch die Gewandfülle nicht, die sie umrauscht. Die Züge des von einer breiten Binde umzogenen Hauptes sind von klassischer Strenge, ernst wie die einer Sibylle.

Die gleichfalls vergoldeten Engelkinder oben am Sakramentshäuschen des Brunnens sind nicht mehr vollständig. Zwei von ihnen fehlen. Der eine tauchte neuerdings in London auf, wurde von Wilhelm Bode erkannt und für das Berliner Museum erworben. Ein anderer, dessen Stellung nur eine leichte Variante eines noch am Brunnen selbst erhaltenen Exemplares bietet, befindet sich im Museo Nazionale in Florenz (Abb. 47). Diese Kinderstatuetten des Sieneser Taufbrunnens haben bereits die Aufgabe der späteren „Putten“. Sie lösen die epische, dramatische und lyrische Stimmung des übrigen Bildschmuckes in einen mehr ornamentalen Augenreiz auf. Ihre Genossen finden sich schon am Salome-Relief, wo sie vor der grausen Szene eilig entfliehen. Oben aber sind es nun zum erstenmale wirklich ganz nackte Flügelkinder die zweifellos unter antikem Einfluß entstanden sind. Da Quercia den „Putto“ so sehr bevorzugte, ist es höchst wahrscheinlich, daß er diesen Schmuck des Tabernakels schon in seinem Hauptentwurf des Taufbrunnens vorgesehen hatte. Aber er gab nur den Gedanken. Dessen Fassung gehört Donatello allein, und dieser geht dabei sogleich über den Sieneser hinaus. Denn Quercias Putten sind sämtlich schwerfälliger gebaut

Abb. 47. Engelstatuette. Siena. Taufbrunnen. Vergl. Abb. 42. (Zu Seite 48.)

und bewegt. Donatello läßt sie lebhaft musizieren und balancieren. Sie stehen auf Muscheln, heben die Ärmchen und drehen sich leicht in den Hüften (Abb. 47).

Siena, das Donatello zum erstenmal als dramatischen Erzähler, als Frauen- und als Kinderbildner beschäftigte, gab ihm auch Gelegenheit zu einer seiner frühesten Grabfiguren. Die Grabplatte des 1426 verstorbenen Bischofs Giovanni Pecci im Seitenschiff des Domes, nördlich vom Hauptaltar (Abb. 48), zeigt den Toten in traditioneller Art. Die Umrahmung erinnert durch die Seitenstäbe sogar teilweise unmittelbar an eine Tragbahre; unten rollen zwei Putten die Inschrift auseinander. Wieder überrascht an dieser im ewigen Schlaf ruhenden Gestalt, besonders an ihrem sanft geneigten Haupt, die Zartheit der Auffassung, der die Feinheit des Stiacciato-Reliefs entspricht. Die Formen des Kopfes sind wie hingehaucht. So delikat hat Donatello die gleiche Aufgabe später nicht mehr gelöst.

Abb. 48. Grabplatte des Bischofs Pecci. Siena. Dom.
Nach einer Originalphotographie von Gebrüder Alinari in Florenz. (Zu Seite 48.)

Verbindung mit Michelozzo. Grabmonumente. Einzelreliefs.

Donatellos Beziehungen zu Siena währen ziemlich lange. Die Grabplatte Peccis lieferte er 1427 ab, ein Jahr später die vergoldeten Putten und eine Bronzetür, die von der Dombauverwaltung seltsamerweise zurückgewiesen wurde. Die dadurch veranlaßte Zahlungsregulierung fällt erst in den August 1434.

So spielt die Arbeit für die benachbarte Kunststadt noch in die neue Phase seiner Florentiner Tätigkeit hinein, die durch die Verbindung mit einem anderen Florentiner Meister bestimmt wird: mit Michelozzo Michelozzi. Vielleicht hat dieser wichtige Bund überhaupt in Siena seinen Ursprung. Dort arbeitete Michelozzo für Ghiberti eines der von diesem übernommenen Bronzereliefs des Taufbrunnens, wie er Ghiberti auch schon in Florenz an seiner Baptisteriumtür beim Guß unterstützt hatte. Als geschickter Techniker war er Donatello sicher schon in Florenz bekannt und hat wahrscheinlich dort bereits dessen S. Ludwig gegossen. Die Sieneser Aufträge mochten es dem Meister dann besonders erwünscht machen, sich diese tüchtige Kraft zu sichern. Er tat es schließlich in der Form einer Geschäftsgemeinschaft mit gleichen Pflichten und Rechten. Solche Doppelfirma kennt die Kunst der Gegenwart nur noch im architektonischen Schaffen, und dabei pflegt sich die Arbeit je nach Begabung und Schulung oft so zu teilen, daß der eine mehr die technische, der andere mehr die künstlerische Seite der Aufgabe behandelt, oder daß der eine im Erfinden, der andere im Detaillieren sein Bestes gibt. Allein oft ist eine solche prinzipielle Ressorttrennung überhaupt nicht vorhanden, und die gemeinsame äußere Verantwortung gilt auch im Sinne der Kunstgeschichte. Auf die Frage, wie sich dieses Verhältnis zwischen Donatello und Michelozzo gestaltete, antworten heute natürlich nur Wahrscheinlichkeitsgründe. Michelozzo

war zehn Jahre jünger als Donatello — Vasari nennt ihn dessen „creato“ — und er hatte sich zunächst durch die Sicherheit seiner Technik im Bronzeguß ausgezeichnet. Seine bleibende Bedeutung aber gewinnt er als Architekt und Ornamentist, als Pfadfinder des Frührenaissancestiles. Da tritt Michelozzo unmittelbar neben Brunelleschi. Seine selbständige Bautätigkeit hebt allerdings erst an, nachdem er sich von Donatello wieder getrennt hatte, allein diese Seite seiner Begabung mußte sich auch schon zuvor bewähren, besonders bei den mit Donatello gemeinsam übernommenen Grabdenkmälern. Diese stellten Donatello selbst wiederum vor neue Probleme. Zuvor war er nur Menschenbildner. Für seine Dom- und Campanile-Statuen, sowie für die Mehrzahl der Statuen von Or San Michele waren die Nischen gegeben. Die des S. Markus arbeiteten 1411 zwei sonst nicht bekannte Steinmetzen. Sie ist noch ganz gotisch. Die Nische des heiligen Georg ist einfacher, weil ihre Schmuckformen in größerem Maßstabe gehalten sind, aber auch sie ist bis hinauf zu den wimpergenartigen Ziergiebeln und der polygonalen, von gerollten Krabben begleiteten Kuppel noch gotisch gedacht. Renaissanceformen zeigt erst das Tabernakel des S. Ludwig, in dem jetzt Verrocchios Gruppe steht (Abb. 49—53). Da fehlt auch der leiseste gotische Anklang. Schlanke Pfeiler fassen eine Muschelnische ein. Ihre jonischen Säulen mit gewundenem Schaft, ihr verkröpftes Gesims, die prachtvoll gezeichnete Muschel, darüber dann das vorzüglich detaillierte Gebälk und der ein Medaillon der Dreieinigkeit umschließende Giebel — das

Abb. 49. Tabernakel des S. Ludwig von Toulouse. Florenz. Or San Michele. (Zu Seite 49.)

alles ist so völlig im Geist reifster Frührenaissance, daß man zunächst an der frühen Datierung — 1423/25 — zweifeln möchte.

Abb. 50. Relief vom Tabernakel des S. Ludwig. Vergl. Abb. 49. (Zu Seite 50.)

Aber diese ist gesichert, und sie weist auf die Zeit, in der Donatellos Verbindung mit Michelozzo beginnt. Die klassische Formensprache mußte ihm freilich schon durch Brunelleschi und besonders in Rom vertraut geworden sein, und auch ihre einzelnen an Gesamtgestaltung den figürlichen Teilen das Gleichgewicht halten.

Bei den Grabmonumenten war dies von jeher überall da der Fall, wo man sich nicht mit einem einfachen Grabstein begnügen wollte. Dies war bei dem ersten Auftrag

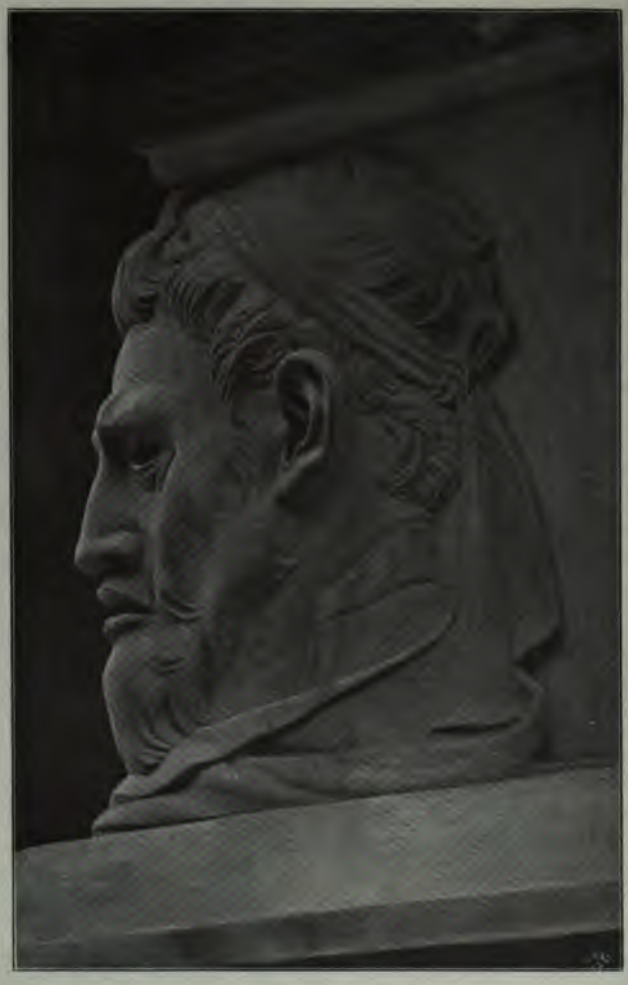

Abb. 51. Eckmaske vom Tabernakel des S. Ludwig. Vergl. Abb. 49. (Zu Seite 63 u. 125.)

dieser Nische vereinten Gebilde kann man in Florenz an etwa gleichzeitigen Denkmälern unschwer nachweisen. Zur einheitlichen Anwendung dieser Renaissanceformen aber fand Donatello erst im Verein mit Michelozzo Gelegenheit, denn zu jener Zeit erst wurden von ihm Werke gefordert, bei denen der architektonische Rahmen und die dekorative sepulkraler Art, den Donatello und Michelozzo erhielten, ausgeschlossen: der, dem das Denkmal galt, war ein Papst — freilich ein abgesetzter — und der, der es errichten ließ, ein Medici. Baldassare Coscia, als Papst Johann XXIII. genannt, endete sein wechselvolles Leben 1419 in Florenz und wollte dort begraben sein. Zu seinen Testa-

mentsexekutoren zählte neben Niccolò da Uzzano und Vieri de' Guadagni: Giovanni de' Medici. Die Erfüllung seines letzten Willens zog sich fast ein Jahrzehnt hin. Das Monument wurde erst um 1425 begonnen und im Florentiner Baptisterium erst am Ende der zwanziger Jahre vollendet

arbeiter kennen, dessen sich Donatello und Michelozzo in ihrer Doppelwerkstatt bedienten: Pagno di Lapo Portigiani.

Das dritte in diesem Zusammenhang zu erwähnende Monument, das nur fragmentarisch erhaltene Denkmal des als Dichter und Humanisten bekannten Sekretärs Martins V.,

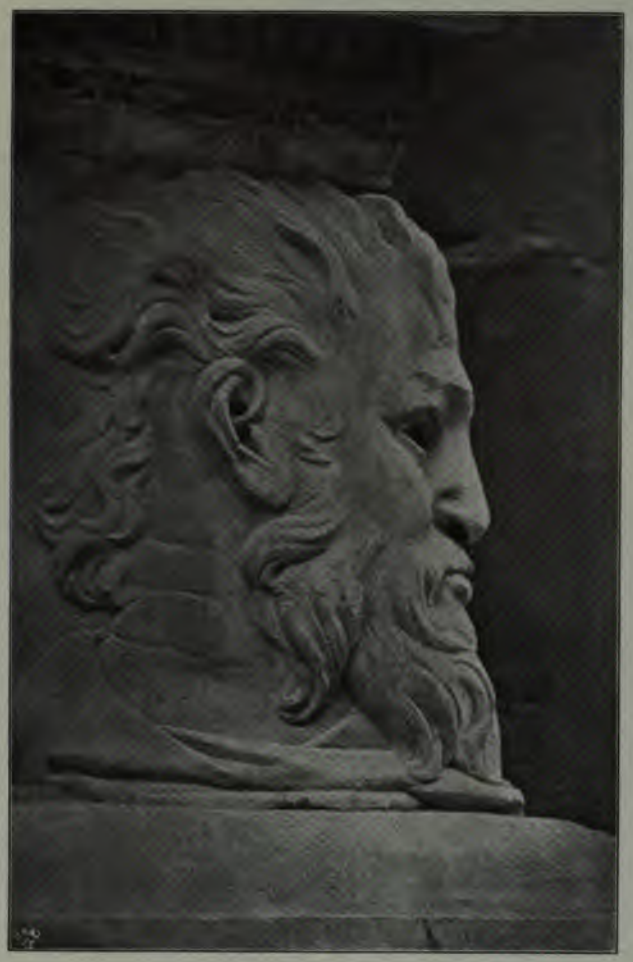

Abb. 52. Eckmaske vom Tabernakel des S. Ludwig. Vergl. Abb. 49. (Zu Seite 63 u. 125.)

(Abb. 54 u. 55). Die Zwillingsschöpfung dieses Grabdenkmals, das des Kardinals Raynaldo Brancacci, eines Florentiners in S. Angelo a Nilo zu Neapel (Abb. 56), ist im Todesjahre des Beigesetzten, 1427, zu Pisa ausgeführt, von wo aus die einzelnen Werkstücke zu Schiff an ihren Bestimmungsort gebracht wurden. Die Urkunden lehren auch einen der wichtigsten Marmor-

Bartolommeo Aragazzi im Dom von Montepulciano, ist hier zu übergehen, denn der Vertrag hierfür wurde erst am 30. September 1437 — acht Jahre nach dem Tode Aragazzis — mit Michelozzo allein geschlossen, und dieser führte es in etwa sechs Monaten auch allein aus. Da beschränkt sich die Beziehung zu Donatello nur noch auf dessen nachwirkenden Einfluß.

Abb. 53. Medaillon mit Darstellung der „Dreieinigkeit“ vom Tabernakel des S. Ludwig. Vergl. Abb. 49. Zu Seite 49.

halten, sowie der drei Karyatiden, die den Sarkophag tragen, mehr der mittelalterlichen örtlichen Überlieferung der Anjou-Denkmäler. Die drei Karyatiden treten ohne eigene Statuensockel frei auf den Boden. Überhaupt ist das Figürliche am Brancacci-Grab lockerer verteilt und zu einer mehr selbständigen Wirkung gebracht, ebenso das Architektonische: seitlich zwei Säulen nebst Gebälk, darüber ein Rundbogen und als Abschluß oben ein Ziergiebel. Nur der letztere folgt in seinen Umrissen noch der gotischen Tradition nach Maßgabe des in Neapel so lange herrschenden malerischen Geschmackes, wie er gleichzeitig nur noch in Venedig sich findet. Alles Übrige ist hier, wie in Florenz, reine Frührenaissance, und zwar in der Nüance, die vor allem mit dem Namen Brunelleschis verbunden ist.

Anders bei den beiden anderen Monumenten in Florenz und Neapel. Sie sind Varianten des gleichen Typus, die sich in sehr geschickter Weise hier mehr an die Florentiner, dort mehr an die Neapolitaner Überlieferung anschließen. Bei beiden handelt es sich um Wandgräber größten Maßstabes, um einen Auf- und Einbau, der hoch bis zur Wölbung des Innenraumes aufragt. Im Florentiner Baptisterium bot eine seiner Flachnischen durch ihr Säulenpaar dem Denkmal den geeignetsten seitlichen Rahmen, während der obere Abschluß in der ganzen Breite des Interkolumniums durch einen vom Gesims herabfallenden, scheinbar an den Säulen befestigten Marmorbaldachin gebildet wird. Das eigentliche Monument, nur ein Wandvorbau, zeigt über einem mit Nischen und Figuren belebten Unterteil in der Mitte, wie üblich, den auf Konsolen schwebenden Sarkophag, doch liegt die Grabfigur nicht unmittelbar auf ihm, sondern auf einer Bahre über Stützen, die zum Teil als Löwen gestaltet sind. Dadurch wird die Porträtstatue das Hauptstück. Am Brancacci-Monument in Neapel dagegen ruht sie auf dem Sarkophag selbst. Dort entspricht auch die Anordnung der beiden Engel, die zu Füßen und zu Häupten den Vorhang offen

Wenn Donatello und Michelozzo die Aufträge zu beiden Denkmälern gemeinsam übernahmen, so ist auch ihr Zusammenarbeiten bis zu einem gewissen Grade unkontrollierbar. Denn es erfolgte in gegenseitigem Austausch, so etwa, daß der eine in den skizzenhaften Vorschlag des anderen durch ein paar Striche eine neue Form brachte, und dabei war das Architektonische und Figürliche nicht voneinander zu trennen. Aber auf das Florentiner Papstgrab hat Donatello jedenfalls größeren Einfluß gewonnen als auf das des Brancacci. Schon in seiner plastischen Geschlossenheit steht es seiner Kunst näher. Am Neapeler Monument weisen im Architektonischen auf Donatello nur einige Details, wie die Doppelpilaster über den Säulen. Zwei von ihnen zeigen statt des Kapitäles die doppelhenkligen Vasen, die der Meister später so gern anwandte. Das Pilaster-Motiv selbst wird dann von Brunelleschi im Obergeschoß der Pazzi-Kapelle benutzt, nachdem er es vielleicht schon an der Halle der Innocenti geplant hatte. Zahlreiche Einzelheiten des Brancacci-Grabes finden ihre nächsten Analogien dagegen an Michelozzos Tabernakel in S. Annunziata in Florenz, wo sowohl die in ihrem unteren Teil mit „Pfeifen“ besetzten Säulen, wie die Reihung von länglich eiförmigen Riefe-

lungen im Hauptgesims wiederkehren. Auch die Ausführung des Architektonischen und Ornamentalen durch die Steinmetzen der gemeinsamen Werkstatt erfolgte wohl bei beiden Werken in erster Reihe unter Aufsicht Michelozzos, der nach allem, was wir von ihm wissen, dafür mehr Interesse hatte als Donatello. Wichtiger wird das Teilungsproblem für das Figürliche. Zur Zeit Vasaris galten als eigenhändige Arbeiten Donatellos am Cosciagrab: die Bronzefigur des Toten, sowie die Marmorfiguren der „Spes" und „Caritas". Am Neapolitaner Monument werden die drei Karyatiden und das Sarkophagrelief in einer Form gerühmt, die anzunehmen zwingt, Vasari habe mindestens diese vier Stücke als Donatellos Werk angesehen. Im Leben Michelozzos sagt der Aretiner dann, am Papstgrab sei der größte Teil von Michelozzo ausgeführt, besonders die Fides, erwähnt jedoch das Neapolitaner Denkmal nicht, obgleich Michelozzos Anteil daran durch dessen eigene amtliche Angabe von 1427 feststeht.

Fragt man, welche figürlichen Teile der Denkmäler sich dem Charakterbild von Donatellos Kunst und Stil ganz einfügen, so bleibt das Ergebnis bei beiden gering. Am Florentiner Papstgrab ist es vor allem die bronzene Grabfigur, die, ganz vergoldet, auf dem schwarzen Bahrtuch strahlt (Abb. 55). Schon ihre Lage läßt erkennen, daß hier Donatello entschied. Trotz der Höhe ist die Gestalt völlig sichtbar, und das nach vorn gewandte Haupt kommt prachtvoll zur Geltung: das Bild eines Schlafenden, breit und groß durchmodelliert, stilistisch dem S. Ludwig verwandt. Der Faltenwurf des Mantels aber ist schlicht, fast klassisch. Dieselbe Sicherheit der Stellung und Proportionierung wie die Grabfigur zeigt nur noch das liebenswürdige Puttenpaar, das an der Vorderseite des Sarkophages die Inschriftrolle hält, bei den drei „Tugenden" aber versagt sie. Am meisten bei der Gestalt der „Fides", die in ihrer ganzen Haltung und im Mißverhältnis ihres kurzen Körpers zu dem auf sehr schrägen Schultern aufragenden Kopf in Fehler verfällt, von denen gerade Donatellos statuarische Kunst sich frei gemacht hatte. Noch weniger entsprechen dieser die „Caritas" und die „Spes". In noch archaischer Weise sind sie mit faltenreichem Stoff ganz behängt. Ihr feinwangiger Kopftypus kehrt oben an der Madonna der Lünette wieder. Die Ausführung bleibt konventionell. — Auch am Denkmal in Neapel bieten die drei lebensgroßen Trägerinnen des Sarkophages keine ganz harmonischen Schöpfungen. Ihre Haltung mit vorgestrecktem Unterleib ist noch gotisch befangen, und ihre Formen wirken zu flach. Am bedeutendsten ist die Gestalt zur Rechten mit ernstem Sibyllenantlitz. Ihre jugendlichen Genossen stammen von derselben Hand wie die beiden Engel, die oben ihren wie von Tränen verschleierten Blick ausdrucksvoll auf den Toten heften. Dessen Haupt

Abb. 54. Grabmal des Papstes Johann XXIII. Florenz. Baptisterium. (Zu Seite 51 ff.)

ist fast ebenso gut gearbeitet, wie das des Papstes Johann XXIII. in Florenz, aber das unverkennbare Gepräge von Donatellos persönlicher Kunst trägt an dem ganzen Denkmal doch lediglich sein winzigster Teil, das Relief der „Himmelfahrt Mariä“, das nebst seinen beiden Pilastern zwischen den bunten Wappen des Sarkophages eingelassen ist. Es bleibt in beiden Grabmonumenten überhaupt das einzige Stück, das für Donatellos Charakteristik unantastbaren Wert besitzt: eine neue, großartige Probe seiner Erzählungskunst und seiner Reliefkunst. Wie bei dem Sieneser Relief darf man behaupten, daß das Thema so weder vor noch nach Donatello behandelt wurde. Und wieder ist sein Hauptmittel die Kontrastwirkung. Diesmal ist sie nur auf den Gegensatz: „Ruhe und Bewegung“ gestimmt. In der Mitte schwebt die thronende Maria, betend, ganz still, von kleinen Wölkchen rings umgeben. Diese eigenartige Mandorla aber wird gehalten und umkreist von einer fast wild erregten Engelschar, die an antike Windgottheiten erinnert. Ihre mächtigen Flügel rauschen, ihre Leiber schwingen sich durch die Lüfte, ihre Gewänder und Haare flattern. Dazwischen in den Wolken kleine Engel in flachstem Relief. Nirgends vielleicht kommt der anthropomorphe Zug in Donatellos Phantasie so schlagend zum Ausdruck wie hier. Es ist eine Verkörperung brausenden Sturmes, wieder völlig im Sinne der Antike. Allein die Darstellungsmittel selbst sind ganz andere. Für die Raumvertiefung bei flachster Form bedient sich Donatello ähnlicher Hilfen wie die gleichzeitige Malerei. Die Wolke zu Füßen Mariä wird von einem Engel getragen, der mit seinen ausgebreiteten Armen, in voller Vorderansicht stark verkürzt aus den Wolken herausragt wie ein Schwimmer. Dazu aber zwischen den oft nur eingeritzten Linien ein leises, ursprünglich noch durch die Vergoldung belebtes Heben und Senken der Flächen, nicht anders verteilt als die Farbennüancen eines impressionistischen Gemäldes. Dadurch gelingt es diesem Reliefstil, in die Illusion, die er hervorbringt, auch die zwischen den plastischen Gebilden vorhandene Luftschicht mit aufzu-

Abb. 55. (Grabfigur des Papstes Johann XXIII. Vergl. Abb. 54. (Zu Seite 51 u. 53.)

Abb. 56. Grabdenkmal des Raynaldo Brancacci. Neapel. S. Angelo a Nilo.
Nach einer Originalphotographie von Gebrüder Alinari in Florenz. (Zu Seite 51.)

nehmen — ein Problem, das Ghiberti sich nicht einmal gestellt, geschweige denn gelöst hat! Donatello wurde darauf durch den Marmor geführt. Im Tonmodell verfährt er anders. Die Hallenperspektive des Salome-Reliefs kann damit nicht verglichen werden.

Dagegen teilen das Formenprinzip des Neapeler Reliefs so unmittelbar einige seiner Marmorbilder, daß sie auch ohne Analogien anderer Art hier zu erwähnen wären. An ihrer Spitze steht das aus der Sammlung Campana nach London in das South-Kensington-Museum gelangte Marmorrelief der „Schlüsselverleihung an Petrus“ (Abb. 57). Schon 1591 rühmt Francesco Bocchi, der Verfasser des schwül-

Abb. 57. Schlüsselverleihung an Petrus. London. South-Kensington-Museum. (Zu Seite 55.)

stigen Panegyricus auf Donatellos Georg, dieses „quadro di marmo“, das sich damals im Besitz der Salviati in Florenz befand. Als formales Gegenstück zum Neapeler Relief offenbart es sich dem ersten Blick. Das wurde freilich nur dadurch möglich, daß Donatello von der üblichen Komposition abwich und die Gestalt Christi in die Wolken emporhob. So ergab sich eine Hauptgruppe, die am meisten an Nanni di Bancos Giebelfeld über der Porta della Mandorla des Florentiner Domes erinnert, wo die schwebende Maria ihren Gürtel dem Thomas herabreicht. Dort aber handelt es sich um die Füllung eines Mauerdreiecks mit fast vollrunden Figuren — Donatello wollte wiederum ein Reliefbild geben: eine stattliche Figurenreihe in einer Landschaft, unter Bäumen, mit Ausblick in das fernere Hügelland. Darüber die Wolken, die dem Heiland als Sitz dienen und ihn zugleich wie Meereswellen umgeben, von fliegenden Putten belebt. Und das alles auf einem streifenartig langen Bildfeld! Man vergegenwärtige sich die Lösung solcher Aufgabe durch Ghiberti. Er hätte die vordersten Gestalten fast als Rundfiguren gebildet, dann die Reihen nach rechts und links in ihrer Tiefendimension allmählich vom Hochrelief bis ins „stiacciato“ verflacht. Er hätte die Hügel und Bäume rundlich heraustreten lassen, die Wolkenschicht mit dem schwebenden Heiland aber in stärkerer Verkürzung, und dadurch wäre er genötigt gewesen, auch Petrus von den übrigen Jüngern zu trennen, ihn etwa durch einen Hügel dem Heiland räumlich zu nähern, ähnlich wie Moses auf dem Relief der „Verleihung der Gesetztafeln“ Jehova genähert ist. So wäre der

Abb. 58. Madonna zwischen Engeln. Berlin. Im Besitz von Dr. Werner Weisbach.
(Zu Seite 60 u. 118.)

Abb. 59. Marmorrelief aus der Casa Pazzi in Florenz. Berlin. Königl. Museum.
(Zu Seite 60 u. 115.)

räumliche Zusammenhang der Szene beeinträchtigt worden. Donatello sah sie von vornherein als ein Ganzes und in einem so beträchtlichen Abstand, daß auch die vordersten Gestalten als „Fernbild" erscheinen. Für die Tiefenausdehnung blieben ihm also neben der Linearperspektive wiederum nur die zartsteen Unterschiede der Flächenbewegung. Die Hebungen und Senkungen in diesem Relief schwanken nur zwischen Millimetern. Dabei sind die Umrisse folgerichtig nur ganz leicht angedeutet, wie hingehaucht. Der Marmor verliert seine Härte. Man darf hier in der Tat schon von einerim pressionistischen Behandlung des Reliefs sprechen. In der Malerei hat Piero della Francesca ähnliches versucht. — Die Komposition selbst unterstützt diese Raumauffassung in unübertrefflicher Art. Die Jünger stehen rechts und links wie in einem Halbkreis, die Mitte aber, von der aus sich Petrus und ihm gegenüber eine fast nur im Rücken sichtbare Frauengestalt nach innen wenden, bleibt frei. Was dort von der Landschaft hindurchblickt, ist sofort so wesentlich verkürzt, daß es wie eine weite Ferne erscheint, über die Christus gleich einer Abendwolke heranschwebt. Dazu die Kraft und Größe der Gestalten, die Drastik ihrer Bewegungen. Noch klingen einzelne Motive des Siener Reliefs nach. Die Gebärdensprache ist die gleiche. Links schauen zwei Engel in inniger Umarmung der Hauptszene zu, wie die beiden Jünglinge hinter der Salome in Siena. — Die Verwandtschaft mit dem Neapeler Relief hat Paul Schubring durch eine feinsinnige Hypothese erläutert. Die Maria in Neapel ist eine gealterte Frau. Zitternd, mit gefalteten Händen schwebt sie empor — das Bild einer armen Seele, die der Tod befreite. Nun wissen wir, daß Donatellos greise Mutter, Frau Orsa, mit der er zusammen wohnte, zwischen 1427 und 1433 starb. Jene im Rücken sichtbare Frauengestalt in der Mitte des Londoner Petrus-Reliefs ist von ähnlicher Innigkeit der Empfindung wie Maria und gleicht in ihrem groben Umschlagetuch wohl einer Florentinerin aus Donatellos Kreisen. Maria selbst pflegt der Petrus-Szene nicht beizuwohnen. Sollte nicht auch diese Gestalt mit dem Tod der Mutter zusammenhängen und ist das ganze Relief vielleicht als Schmuck

Abb. 60. Tabernakel der Verkündigung. Florenz. S. Croce.
Nach einer Originalphotographie von Gebrüder Alinari in Florenz. (Zu Seite 61.)

ihrer Grabstätte gedacht? Bisher pflegte man es mit Donatellos späterer Tätigkeit für die Peterskirche in Rom in Verbindung zu bringen. Aber Petrus gab auch dem Stadtbezirk, in dem Donatellos Eltern wohnten, den Namen: S. Pietro in Gattolino. Wenn das Relief für die römische Petruskirche gearbeitet wäre, so müßte man in ihm nur ein Teilstück eines unbekannten größeren Ganzen sehen, etwa eines Altars; schon Bocchi jedoch beschreibt es als ein selbständiges Bildwerk. — Das in Pisa um 1427 entstandene Relief für das Neapeler Grabdenkmal darf auch bei einem der frühesten

Abb. 61. Engel Gabriel vom Verkündigungs-Tabernakel in S. Croce. Vergl. Abb. 60. (Zu Seite 62.)

Abb. 62. Maria vom Verkündigungs-Tabernakel in S. Croce. Vergl. Abb. 60. (Zu Seite 62.)

Abb. 63. Maskenpaar vom Verkündigungs-Tabernakel in S. Croce. Vergl. Abb. 60. (Zu Seite 62.)

Abb. 64. Maskenpaar vom Verkündigungs-Tabernakel in S. Croce. Vergl. Abb. 60. (Zu Seite 62.)

und liebenswürdigſten Madonnenreliefs Donatellos herangezogen werden. Zwei ovale Stuckwiederholungen, im South-Kenſington-Muſeum und bei Werner Weisbach in Berlin (Abb. 58), geben in leicht variierter Faſſung eine Szene, die nicht nur durch ihren Wohlklang, ſondern durch ihre ganze Kompoſition an venezianiſche Altarſtücke gemahnt. Die Hauptfigur, Maria, die mit mütterlicher Innigkeit auf ihr Kind blickt, iſt aus derſelben Formenanſchauung heraus geſchaffen wie die Aſſunta in Neapel, und auch die Engel, die ſie ehrfürchtig umgeben, ſind den Windgöttern dort geſchwiſterlich verwandt. Zwei von ihnen ſpielen unten auf den Stufen des Hallenbaues ihre Geigen; ähnlich wie auf einem von Vaſari beſchriebenen Madonnenbild Maſaccios. Oben neigen ſich zwei andere in echt kindlicher Andacht der Gottesmutter zu. Trügen ihre Profilköpfchen nicht faſt die gleichen Züge wie die Engel des Neapeler Reliefs, ſo würde man ſie beſſer mit den Adoranten des ſpäteren in Rom gemeißelten Tabernakels verbinden. — Auf dem Londoner Exemplare ſind dieſe beiden Engel durch zwei männliche Heilige erſetzt, von denen der eine eine Krone trägt. Ihre Benennung bleibt ebenſo zweifelhaft wie der Grund der Abänderung. Das Original beider Reliefs, möglicherweiſe ein Bronzewerk, ging verloren. Das Weisbachſche Exemplar iſt jedenfalls einheitlicher in der Geſamtſtimmung, deren lyriſcher Grundton bei Donatello ſo ſelten iſt. Selbſt in ſeinen bildlichen Gedichten auf die Madonna! Schon früh haben ſie einen tiefernſten Klang. Am weihevollſten iſt er in dem herrlichen Marmorrelief aus der Caſa Pazzi in Florenz, jetzt im Berliner Muſeum (Abb. 59). Dieſe Maria weiß nicht, daß anderer Augen auf ihr ruhen. Sie preßt ihr ſchlummerndes Kind an ſich, und über ihr edel geſchnittenes Profil von faſt helleniſcher Reinheit — es zeigt allerdings die von Quercia ſtammende leichte Verbreiterung der Naſenwurzel — zieht es wie ein leiſer Schauer. Den gleichen, aller ſinnlichen Empfindung unnahbaren Ausdruck trägt auch das aus dem Beſitz der Orlandini ſtammende Madonnenrelief des Berliner Muſeums.

Abb. 65. Engelpaar vom Verkündigungs-Tabernakel in S. Croce. Vergl. Abb. 60. (Zu Seite 62 u. 65.)

Ein kleines feines Relief im Beſitz bei Quincy A. Shaw in Boſton, Maria mit dem Kinde in Wolken, von Engeln umgeben, iſt ein Nachklang an das Himmelfahrtsrelief des Brancacci-Sarkophages, ſcheint aber erſt in Rom entſtanden zu ſein. Auch hier blickt Maria tief ernſt vor ſich hin und preßt das Kind an ſich, als wolle ſie es mit ihrem Leib vor allem Kommenden hüten. Schon dieſe „geballte Kompoſition“ ſchafft eine Verwandtſchaft mit der Michelangelos „Madonna an der Treppe“. —

In Piſa hatte ſich Donatello zuſammen mit Michelozzo und Pagno di Lapo Portigiani längere Zeit aufgehalten. Bis 1433 weilte er dann

wieder in Florenz. Schon am 14. Juli 1428 hatte Michelozzo im Namen seines „compagno“ mit der Dombaubehörde von Prato einen Vertrag für eine neue Außenkanzel am südwestlichen Frontpfeiler ihrer Kirche abgeschlossen, und 1429 sollte diese fertig sein, tatsächlich aber ging Donatello an die hierfür bestimmten Brüstungsreliefs erst sechs Jahre später. Was ihn in Florenz im Anfang der dreißiger Jahre vorzugsweise beschäftigte, läßt sich nur vermuten. War es das von den Cavalcanti gestiftete Tabernakel der Verkündigung in ihrer später abgebrochenen Kapelle in S. Croce, das Vasari allen Arbeiten Donatellos zeitlich voranstellt? (Abb. 60—65.) Ihn veranlaßte dazu wohl vor allem der Eindruck jugendlicher Anmut, der von diesem köstlichen Werk ausgeht. Die Stimmung der Hauptszene begegnet uns zuerst im Georg-Relief. Die kappadocische Königstochter (Abb. 45) ist in der Tat schon eine Parallelschöpfung zu dieser Maria. Die Haltung ist sehr ähnlich: jene weiche Spirale der Mittelachse, das zurückgewandte Haupt, die Biegung des Leibes. Ähnlich ist auch die Verkörperung eines augenblicklichen Zustandes zwischen Harren und Entweichen, eines seelischen Schwankens zwischen Hoffen und Verzagen. Allein schon das Thema selbst stellte für diese Maria eine noch weitaus kompliziertere Forderung. Sie hat sich beim Nahen des Engels erhoben, um zu enteilen, doch mit der Wohlerzogenheit einer Prinzessin erwidert sie zuvor noch den Gruß. So wird die Haltung des fein gesenkten Hauptes und der Hände verändert, und gerade darin liegt der höchste Reiz dieser Figur. Das empfand schon Vasari. Er hebt aber auch bereits die künstlerische Vollkommenheit hervor: den Faltenwurf, der sich den Körperformen so natürlich anschmiegt, und die Sicherheit, mit der diese selbst gebildet sind. Daran sähe man, „wie Donatello bedacht war, die so lange verborgene Schönheit der antiken Kunst wiederzufinden“. — Vor der Königstochter des Georg-Reliefs wäre solcher Hinweis gänzlich verfehlt. Die Falten verwischen dort die Klarheit der Bewegung, und das zu schräg gestellte Bein erscheint weder recht körperlich noch tragfähig. Gerade dies sind Mängel einer Jugendarbeit, von denen die Maria frei bleibt. Und ebenso der vor ihr knieende Engel. Wie er das ausdrucksvolle Haupt ganz leise hebt, wie er mit der Linken das schleppende Gewand faßt — es ist schon derselbe Reflex vornehmer Frauenart, der die Haltung der Magdalena auf Correggios Bild „Der Tag“ in Parma bestimmt! — wie er vor allem den rechten Arm demütig grüßend und doch auch kündend

Abb. 66. Maria zwischen Cherubim. Berlin. Königl. Museum.
(Zu Seite 62 u. 116.)

Abb. 67. Maria, das Kind an sich drückend
Verona. Straßentabernakel beim Albergo di Londra.
(Zu Seite 62.)

beugt: das konnte kein noch ungeübter junger Künstler darstellen. Gabriel ist zugleich Himmelsbote und Adorant; Maria zugleich die Gottesmagd und die Gebenedeite.

Darf man denn aber hier, bei diesem vom feinsten Hauch christlich-religiöser Poesie durchwehten Bild an die Antike denken? — Doch wohl! Abgesehen von der bunten Ornamentierung des Tabernakels hat die Szene einen keuschen Reiz, der sich kaum besser kennzeichnen läßt als durch einen Hinweis auf griechische Grabdenkmäler. Unmittelbar erinnert an diese der Reliefstil: fast frei gearbeitete Figuren vor einem reliefmäßig belebten Hintergrund in einer Ädikula. Selbst die formale Beziehung zum Klassizismus fehlt nicht. Das rundlich-weiche Gesichtsoval und die gescheitelten Haare scheinen unter dem Eindruck antiker Frauenköpfe geschaffen, der von nun an bei Donatello häufig wiederkehrt (Abb. 61 u. 62). Wenigstens dem Typus nach nahe verwandt ist die Maria zwischen vier Cherubim auf dem großen farbigen Tonrelief des Berliner Königlichen Museums (Abb. 66) und die Halbfigur der ihr Kind an sich pressenden Maria (Abb. 67; auf einer Wiederholung in Verona mit zwei anbetenden Engeln gruppiert). Antikisch sind auch die Einzelheiten des Rahmens, da aber kommt unser Stilgefühl in einen ähnlichen Konflikt wie bei dem Tabernakel des S. Ludwig. Wieder ist Donatello hier anders als alle andern und allen um Jahrzehnte voraus. Oder wo gäbe es um 1430 einen flach konkav ausgeschwungenen Fries; wo eine so malerische Anordnung wie die der Flügelscheibe und der schräg (!) gestellten Wappen? Wo hätte man damals sonst noch bei Pilastern die Basen als symmetrische Voluten und Ranken, die Kapitäle als Doppelmasken gebildet und den Pfeilerkörper selbst mit Schuppen versehen? Und ist nicht auch dieser bis an Überladung grenzende Schmuckreichtum, der kein Plätzchen unverziert läßt, noch ein Zeichen mehr bildnerischer als tektonischer Schulung? Der Verlockung des leicht zu bearbeitenden grünlichen Sandsteins zu reicher Ornamentik ist Donatello sehr willig gefolgt. Die fast barocke Eigenart der Tabernakeldekoration fiel schon Vasari auf, denn er nennt sie „alla grottesca". Er erwähnt und feiert aber auch schon den Teil des dekorativen Beiwerks, der es mit Donatellos frühen Schöpfungen unmittelbar verbindet: die drei Puttengruppen, von denen zwei neben den Voluten der Lünettenbekrönung aufgestellt sind (Abb. 65), während das dritte erst vor einigen Jahren wiedergefundene auf dem Flachboden gelagert ist, der die ganze Ädikula abschließt. Die stehenden, Guirlanden tragenden Bübchen blicken, dicht aneinander geschmiegt ein wenig ängstlich von ihrem hohen Standort herab. Es sind individuelle Kinderporträts, und an antike Putten gemahnt nur ihre Tracht. Um so deutlicher bricht der Klassizismus dann aber wieder an den beiden doppelten Maskenpaaren durch, welche die Pfeiler kapitälartig bekrönen (Abb. 63 u. 64). Ihre Vorbilder boten antik-römische Sarkophage und

Altäre, wie sie heute noch in den Uffizien zu sehen sind, aber die Köpfe selbst sind neue köstliche Zeugen für Donatellos physiognomische Kunst. So etwa mögen die Tonmodelle ausgesehen haben, die Donatello für jenes andere Tabernakel lieferte: für das des S. Ludwig in der Mitte der Front von Or San Michele. Diese Köpfe des Ludwig-Tabernakels sind ganz ungleich gearbeitet. Der zur Linken (Abb. 51), dessen Haupt von einer Binde umwunden ist, handwerksmäßig, der andere (Abb. 52), dessen Haare windbewegt zurückflattern, in seiner breiten wuchtigen Art vortrefflich. Die fest geschlossenen Lippen bergen mürrischen Trotz, aus den leeren Augenhöhlen schießt ein düsterer Blick. Auch diese großzügige Eckdekoration, deren Motiv ebenfalls antiken Sarkophagen entnommen ist, gibt der Dekoration des Ludwig-Tabernakels einen ungleich vornehmeren, abgeklärteren Charakter, als ihn das Tabernakel in S. Croce mit seiner Überfülle von schmückenden Details zeigt. Aber für Donatellos persönlichen Geschmack ist das Werk in S. Croce bezeichnender. Dieselbe Kirche besitzt in der Mediceer-Kapelle noch einen sehr ähnlichen Tabernakelrahmen, an dem der Flachbogen zweimal — als Bekrönung und, konvex gewölbt, als Deckenabschluß — wiederkehrt. Das von einem Gehilfen gemeißelte Reliefbild, welches dieser Rahmen umschließt — die sitzende Madonna mit dem Kinde, zwischen Engeln — hat jedoch mehr hagere Formen und weist auch durch seine Kindertypen auf eine spätere Entstehungszeit (Abb. 68).

* * *

Das Tabernakel in S. Croce spiegelt die klassische Kunstrichtung Donatellos aus dem Beginn der dreißiger Jahre zunächst nur in einem ungewissen Licht. Man glaubt zu spüren, daß sein Schöpfer vor einer Läuterung seines ganzen Formengefühles steht, und das nähert dies Werk der Antike. Aber zugleich ist das Empfindungsleben vertieft. Nie zuvor fand Donatello so seelenvolle Töne. Das ist ein religiöser Zug. Dieser im Kunstwerk selbst so gewinnende Doppelcharakter bliebe in der Entwickelungsgeschichte Donatellos hier wenig glaubhaft, träte ihm nicht eine in vieler Hinsicht schlagende Analogie zur Seite. Was man in dem Florentiner Tabernakel vernimmt, bleibt kein vereinzelter, flüchtiger Klang. Er tönt vielmehr mit wachsender Klarheit fort, und zwar an einer Stätte, die dafür schon an sich den besten Resonanzboden gewährt: in Rom.

III.

Klassizismus.

Rom.

Donatellos zweiter Aufenthalt in der ewigen Stadt 1432 ist besser beglaubigt als der erste. Vasari berichtet, der Bronzebildner Simone di Giovanni Ghini habe Donatello gebeten, das Modell seiner Grab-

Abb. 68. Marmortabernakel der Medici-Kapelle bei S. Croce zu Florenz. (Zu Seite 63 u. 77.)

platte Martins V. in der Lateransbasilika zu begutachten und wohl auch abzuschätzen. Dieses Bronzewerk hat namentlich in der Dekoration so donatelleske Züge, daß Bode neuerdings auf einen Entwurf des Meisters selbst schließt. Ghini war der Mitarbeiter Filaretes an den Bronzetüren der Peterskirche, einem Werk, das geradezu als ein neuem mit jener Denkmalplastik zu beschäftigen, die mit dem Florentiner Papstgrab anhebt, diesmal aber ganz im Zeichen des Altertums auf dessen gewaltigstem Boden. Es waren rasch vergängliche Momentdekorationen. Aber auch jetzt noch klingt diese Tätigkeit in Rom nach, freilich nur in einem einzigen, offenbar schnell ausgeführten

Abb. 69. Tabernakel. Rom. S. Peter. Cappella della Sagrestia dei Beneficiati. Nach einer Originalphotographie von Gebrüder Alinari in Florenz. (Zu Seite 64.)

Kompendium des „klassischen" Formenschatzes gelten kann. Mit dem „compagno" gemeinsam leitete Donatello dann den Festapparat beim Einzug des Kaisers Sigismund in Rom am 21. Mai 1433.

Die Einholung eines Fürsten in dieser Zeit — das bedeutete für den Künstler: ein antikischer Triumphzug, und als Straßenschmuck, „antikische" Triumphbögen. So hatte sich Donatello in Rom 1433 von

und schon etwas angegriffenen Marmorwerkchen. Erwähnt ist es schon bei Vasari, wiederentdeckt wurde es erst 1886 durch Schmarsow. Es ist das kleine Tabernakel, das sich in der Cappella della Sagrestia dei Beneficiati in S. Peter befindet und jetzt statt des Bronzetürchens ein kleines Madonnenbild umgibt (Abb. 69). Der innere Rahmen mit seinem gut gezeichneten Giebel wird von einer etwas schwer-

fälligen Architektur eingefaßt. Noch nichts von den zierlichen Dekorationen, mit denen die Florentiner Marmorarii zwanzig Jahre später solche Stücke überspinnen. Donatello bleibt auch hier der Menschenbildner, sein liebstes Ornament ist der Putto. Putten hocken unten im predellenartigen Fries, wo sie Scheiben halten, lagern sich wie an der Ädicula in S. Croce zu Florenz auf dem Giebel, und heben oben an der hohen Attika, neben zwei karyatidenartig bewegten Genossen, den Vorhang vor dem Relief der Grablegung Christi. Die letzteren sind verjüngte und antik gewordene Nachfolger der beiden Engel des Coscia-Denkmals. Aber die Putten übernehmen hier auch unmittelbar einen Beruf der Engel. In diesen lieblichen Knaben, die sich zitternd vor innerer Erregung mit über der Brust gekreuzten Ärmchen und flatternden Haaren vor dem Allerheiligsten neigen, und „halb andächtig, halb neugierig um die Ecke lugen", lebt dieselbe seelenvolle Hingabe, die aus dem Gabriel des Florentiner Tabernakels spricht. Diesmal aber sind sie ganz antikisch in kurzem Chiton, mit drallen Gliedern, und ihnen ebenbürtige Stammesgenossen treiben auch an dem zweiten, datierten Werk dieses römischen Aufenthaltes ihr Wesen: am Grabstein des päpstlichen Abbreviatore Giovanni Crivelli aus Mailand († 28. Juli 1428), der in Santa Maria in Aracoeli jetzt leider so stark abgetreten ist, daß sich die Feinheit der ruhenden Grabfigur nur noch ahnen läßt (Abb. 70). Auch da wird das Tondo mit dem Wappenschild über der Muschelnische von zwei energisch bewegten Putten gehalten.

Abb. 70. Grabstein des Giovanni Crivelli. Rom. Sa. Maria in Aracoeli. (Zu Seite 65.)

Die Putten des Marmortabernakels in der Peterskirche haben für Donatellos Kunst jedoch noch eine andere, von ihrem Geschlecht und ihrem Empfindungsleben ganz unabhängige Bedeutung, die wiederum auf die Verkündigungsszene in S. Croce zurückweist. An die Pilaster schmiegen sich die jugendlichen Leiber fast in der vollen Körperlichkeit bewegten Lebens, und die Art, wie sie sich dabei mit ihren Flügeln in und um die Ecken drängen, steigert auch die Raumwirkung des architektonischen Gehäuses. Dabei bleibt das Ganze trotz der Formenfülle ein echtes Reliefbild mit feiner Abstufung von fast vollen zu ganz flachen Formen: ein mustergültiges Beispiel dafür, wie weit der Plastiker gehen darf, ohne die Grenzen seiner Kunst zu überschreiten und sich in die Banalitäten „lebender Bilder" zu verlieren. Das gleiche Prinzip bewährt sich an der Predella innerhalb der Bedingungen des Flachreliefs, denn dort sind die in scharfer Kniebeuge hockenden Putten ganz in Vorderansicht dargestellt — ein auch am Medici-Sarkophag der Sakristei von S. Lorenzo benutztes Motiv, das später ermüdend oft wiederholt wird.

Diese neue Raumillusion bei flachstem Reliefstil tritt nun aber in dem bildlichen Hauptteil dieses Tabernakels, dem Schmuck seines großen Atticafeldes, auch wieder in den Dienst der Erzählungskunst, und so

entsteht ein Gegenstück zum Himmelfahrtsrelief des Brancacci-Sarkophages. Unter dem Vorhang, den die auf den Pilastern fußenden Engelputten emporhalten, bietet sich den Blicken die Szene der Grablegung Christi dar. Den Dimensionen nach ist das Relief nur klein, aber die innere Größe sprengt den meßbaren Rahmen. Wiederum ist es ganz christlich empfunden, und doch schuf die gesamte frühere Plastik kein Werk, das gleich klassisch gebildet wäre. Wie in Neapel sprechen nur die Menschengestalten, aber diesmal sind es wenige Figuren, in klaren Umrissen, vor indifferentem Hintergrund. Und ihre Sprache ist um so ergreifender! Vorn die Handlung in rein sachlicher Schlichtheit, wo äußerlich nur Muskelkräfte behutsam walten: sacht, mit größter Vorsicht, betten die beiden Alten den heiligen Leichnam in den engen Sarg. Ringsum aber der Schmerz in allen seinen Abstufungen: der letzte Abschied, bitterliches Schluchzen, tobendes Wehklagen, stilles Falten der Hände, emporgeworfene Arme, wild fliegende Haare. Das ist ein ähnlicher Gegensatz zwischen Ruhe und stürmischer Bewegung, wie am Himmelfahrtsrelief. Und wieder ist alles „antik". Johannes, der sein Haupt verhüllt, erinnert an den Agamemnon bei der Opferung der Iphigenie, die Marien an Gestalten der antiken Phädra-Sarkophage. Die Verwandtschaft mit dem Neapeler Relief geht fast bis zur Wiederholung einzelner Figuren: die mit ausgebreiteten Armen nach vorn stürzende Magdalena ist nur eine Variante des Windgottes, der in Neapel den Wolkensitz Mariä trägt. Mit dem Londoner Petrus-Relief hat es den Stiacciato-Stil, den untersetzten Bau der Gestalten und ihre impetuose Kraft gemein. —

Abb. 71. Christus von Engeln beweint. London. South-Kensington-Museum. (Zu Seite 67.)

Der römische Aufenthalt mußte durch seinen steten Verkehr mit antiken Skulpturen vor allem auch die Freude des Bildners am nackten Menschenleib fördern, und selbst innerhalb der flächenhaften Behandlung drängt diese zu stärkerer Körperillusion, zu größeren Formen. Für die Art, wie sich dies mit Donatellos Auffassung christlicher Stoffe verband, ist das bezeichnendste Beispiel das Marmorrelief der „Pietà", das gleich dem Petrus-Relief als Vermächtnis der Sammlung Gigli-Campana in das South-

Kensington-Museum kam und dort unter den bildartigen Stücken donatellesker Kunst schon durch seinen Umfang hervorragt (Abb. 71). Sein Reliefstil entspricht dem der Grablegung des römischen Tabernakels, nicht aber der Geist, in dem die Szene aufgefaßt ist. Das Klassische ist hier noch mächtiger geworden. Es dämpft den Faltenwurf. Das vornübergesunkene Haupt des Heilands, von dem lange, dünne Haarsträhnen über die Schultern herabfallen, erinnert noch leicht an Donatellos älteste Darstellung todesstarrer Männerköpfe, ist jedoch in seinen Formen so reif und mit so hohem anatomischen Verständnis durchgebildet, daß es der Hochrenaissance angehören

Abb. 72. Prato. Domfront mit Kanzel.
Nach einer Originalphotographie von Gebrüder Alinari in Florenz. (Zu Seite 71.)

Ausdruck des Leidens und der Klage in einem Grade, der sich bereits der Lessingschen Anschauung vom Pathos antiker Kunst nähert. Ja, die Rücksicht auf formale Schönheit führt hier sogar zu einer gewissen Kälte. Dies wird gerade im Vergleich mit dem Verkündigungsrelief in S. Croce fühlbar. Der in voller Vorderansicht wiedergegebene Leib Christi, besonders der prachtvolle rechte Arm, und die rundlich drallen Glieder der Engel sind ebenso „antik" wie der könnte. Man beachte die Augenpartie. Auch die Exaktheit der Darstellung, die selbst im flachsten Stiacciato der Puttenköpfe bis zur Wiedergabe der Zahnreihen und der Pupillen geht, wird um so auffälliger, als ihre scharfen Umrisse der impressionistischen Art des Petrus- und des Grablegungs-Reliefs durchaus widerspricht. Wie viel delikater hatte Donatello kindliche Formen und Haare am Täuferrelief im Bargello gegeben! —

Jetzt scheint er aber überhaupt sein

Formengefühl klassizistisch verändert zu haben. Das tritt am drastischsten hervor, wo er einen schon früher behandelten Stoff nun von neuem redigiert. Ein im Museum von Lille befindliches Marmorrelief zeigt dieselbe Szene wie die Bronzetafel des Sieneser Taufbrunnens — nun aber im Geiste antikrömischer Kunst. Auf diesen weist schon der Schauplatz. Es ist ein Niederschlag des mächtigen Eindrucks, den Roms Ruinenwelt in dem Florentiner hinterließ. Die einfachen Hallengänge werden zu einer abwechslungsreichen Hofarchitektur. Rechts führt eine hohe Treppe herab, hinten sind stattliche Arkaden durch Flügeltüren geschlossen, links ein Altan mit säulengetragenem Giebeldach. Vor diesem tafelt Herodes. Salome aber tanzt mitten im Hof, und vorn rechts sowie hinten vor den Türen harren schweigende Männer. Was in Siena mit noch fast giottesker Knappheit auf engstem Raum zusammengedrängt war, ist hier auf breiter, tiefer Bühne frei auseinandergerückt. Und dabei lösten sich auch die Fesseln, die dem Sieneser Relief durch das schichtenweise Zurücktreten paralleler Wände auferlegt blieben. Im Hintergrund spürt man auch auf der Liller Darstellung noch leise den Einfluß jener früheren Gebundenheit, vorn aber ist diese ganz verschwunden. Da hat Salome Raum zum Tanz und dreht sich in der Tat orgiastisch im Kreise. — Es ist eine besonders lohnende Aufgabe, diese beiden Reliefs Zug um Zug zu vergleichen: zu sehen, wie

Abb. 73. Kanzel. Dom. Prato. (Zu Seite 71.)

Abb. 74. Kanzelbrüstung. Dom. Prato. (Zu Seite 71.)

die Bewegungsmotive der älteren Darstellung hinübergenommen werden von Figur zu Figur und doch einen völlig anderen Wert im ganzen erhalten. Weniger Solisten, aber ein volleres Orchester; geringere Drastik, aber glaubhaftere Illusion! Dabei überall flüssigere, vollere Formen ohne die sehnige Knappheit und Schärfe, die in Siena noch archaisch wirkt. Und gerade diese Formenbehandlung verbindet das Liller Relief mit dem römischen Tabernakel! Die Gruppe dicht aneinander gedrängter Krieger im Vordergrund ist mit demselben Raumgefühl modelliert wie die Putten des Tabernakels. Die Putten selbst werden schon mit derselben Freigebigkeit dekorativ verteilt wie in den nun folgenden Florentiner Arbeiten. Die ganze Brüstung hinter den Tafelnden ist mit ihnen geschmückt, ebenso die Wand unter dem Dachstuhl und das Giebelfeld, wo die beiden Gelagerten unmittelbar denen über dem Giebel des römischen Tabernakels entsprechen. Das größte Puttenkind des Liller Reliefs hockt schlafend unten auf den Treppenstufen in einer Stellung, die einerseits wieder zur Predella des S. Petrus-Tabernakels zurück — andererseits zum Medici-Sarkophag in S. Lorenzo in Florenz vorwärtsweist. In diesem Zeitraum dürfte das Relief gearbeitet sein. Es besitzt um so höheres Interesse, als Michelangelo es gekannt und sich seiner bei der „Madonna an der Treppe" erinnert zu haben scheint. Endlich ist in diesem Zusammenhang auch das in der Schlichtheit seiner großzügigen Komposition besonders wirkungsvolle Marmorrelief der Geißelung Christi im Berliner Museum zu nennen, das mit dem Liller Werk die Beziehung zum Sieneser Relief und doch auch die Steigerung des Formengefühles teilt. Die starren Blickes hochaufgerichtet stehende Frau links hat dieselben klassischen Züge wie die Madonnen aus der Casa Pazzi und der Casa Orlandini. Wann auch immer diese Reliefbilder gemeißelt sein mögen, jedenfalls knüpft sich zwischen ihnen ein inneres Band, das sie in analoger Weise zu Denkmälern von Donatellos klassizistischer Erzählungskunst macht, wie die Florentiner Einzelfiguren in ihrer Gesamtheit Denkmäler seiner

Abb. 75. Kanzelbrüſtung. Dom. Prato. (Zu Seite 71.)

ſtatuariſchen und phyſiognomiſchen Kunſt ſind.

* * *

Dieſe ganze Zeit iſt in Donatellos Schaffen eine Periode der Gärung. Sein Realismus ward in Rom vor neue Ausdrucksformen geſtellt. Die Antike hatte über ihn Macht gewonnen. Zwei Ziele zeigte ſie ihm in neuem Licht: die Wiedergabe des Nackten und die der Bewegung. Und wieder war ihm der Zufall günſtig. Er gab ihm Gelegenheit, ſein neues Wollen in derſelben Geſtalt zum Ausdruck zu bringen, die ſchon der Kunſt des Altertums in gleicher Weiſe als ſtets bereiter deus ex machina erſchien: im Putto. Auf dem Londoner Relief ſind die antiken Putten neben dem Leichnam des Herrn offenbar nicht recht in ihrem Element, und ſchon um dieſe Zeit mochte Donatellos Phantaſie von Bildern erfüllt ſein, in denen das Chriſtlich-Kirchliche gänzlich ſchwieg. Das war eine Rückwirkung ſeines römiſchen Aufenthaltes, künſtleriſches Leben aber gewann ſie erſt wieder auf dem heimatlichen Boden, in Florenz!

Abb. 76. Puttenreigen an der Kanzelbrüſtung. Dom. Prato. (Zu Seite 71.)

* * *

Die Puttenreigen.

Im Mai 1433 war Donatello nach Florenz zurückgekehrt, und schon am 27. Mai

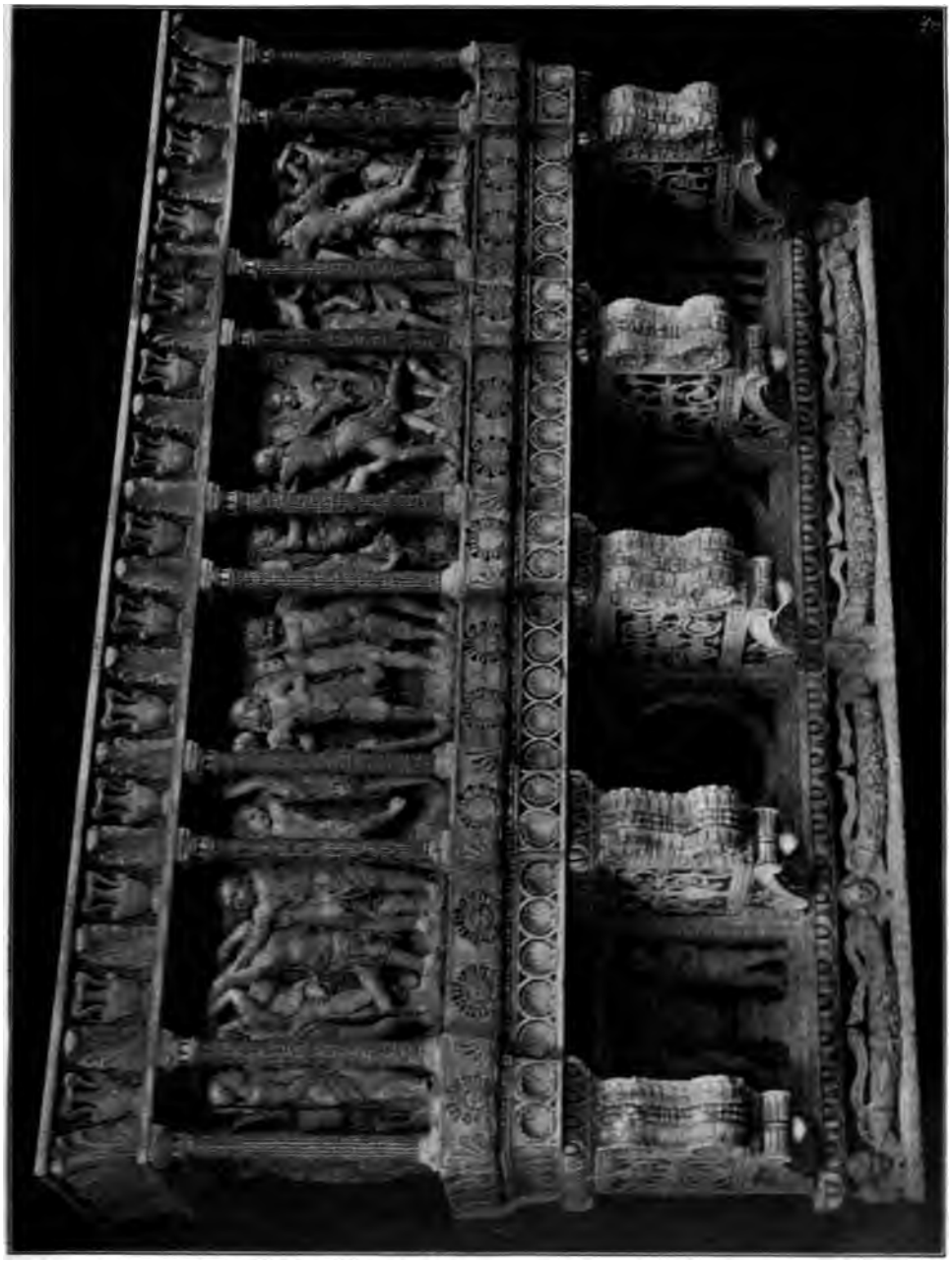

Abb. 77. Sängertribüne des Florentiner Domes. Florenz. Museum der Opera del Duomo. (Zu Seite 74.)

1434 schloß er mit den Operai des Domes von Prato für dessen Außenkanzel einen neuen, detaillierten Vertrag. Diesmal ging er sogleich ans Werk, das freilich doch erst vier Jahre später und nur mit Hilfe vieler anderer Hände vollendet wurde (Abb. 72—76). Diese haben des Meisters Entwurf teilweise vergröbert. Aber wenn man diesem Werk innerhalb Donatellos Schaffen die rechte Stelle anweisen will, darf man die derbe Ausführung einzelner Stücke vorerst ganz übersehen. Es

Abb. 78. Puttentanz an der Sängertribüne des Florentiner Doms. Vergl. Abb. 77. Nach einer Originalzeichnung von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite 74.)

ist seine erste vielteilige, epische Komposition. Die Doppelpilaster, welche die sieben Reliefplatten der Kanzelbrüstung scheiden, sind nur die Pausen zwischen den Strophen eines einzigen Liedes — eines Bacchantenliedes mit orgiastischem Tempo. In solcher Gliederung hatte man in Italien früher wohl die Heils- und Heiligengeschichte erzählt: um aber ein frei erfundenes Thema so zu behandeln, dazu bedurfte es der Wiedergeburt der antiken Bildkraft mit ihrer wundervollen Mischung von Freiheit und Rhythmus. Und wieder verhalf hierzu der antike Putto. Auf römischen Sarkophagen sah man ihn in Scharen, bei Tanz und Spiel. So war er längst auch in die kirchliche Kunst gedrungen. An Nannis Giebel des nördlichen Domportales in Florenz begleitet er mit fröhlichem Flötenklang die Himmelfahrt der Madonna, die dem Thomas ihren Gürtel spendet. Auch an der Kanzel in Prato, wo diese Reliquie im Jubel eines Volksfestes der harrenden Menge gezeigt werden sollte, war der Putto willkommen. Einen bleibenden Widerhall dieser Stimmung an den Brüstungswänden der Kanzel, einen „ballo di fanciulli", einen Kinderreigen — das wollte Donatello an Stelle der ursprünglich hier geplanten Legende der „Cintola" den Leuten von Prato schaffen. Sich selbst aber schuf er weit mehr! Die Kinderschar dieser Reliefs gleicht einem Bergstrom, der seine Schranken durchbricht. Man fühlt, daß sich hier auch in der Phantasie des schaffenden Künstlers eine lange Zeit latente Kraft plötzlich befreite. Donatellos eigene

Abb. 79. Puttentanz an der Sängertribüne des Florentiner Doms. Vergl. Abb. 77. (Zu Seite 74.)

Kunst hat ein neues Ziel: bacchantische Lebenslust in rauschender, hinreißender Bewegung. Das fehlt in seinem bisherigen Bild. Wo er zuvor orgiastische Töne anschlug, war es bei der Schilderung des Schmerzes. Nun künden sie in übermütiger Daseinsfreude: „Es lebe das Leben!" Das ist ganz irdisch. Das Flügelpaar ist diesen Kindern nur angesetzt. Es könnte fallen, und der mosaizierte Goldtreten Gürtel, Mäntelchen und schleierartiger Überwurf. Dabei kam es offenbar nur darauf an, die bewegten, flatternden Formen zu mehren und zu variieren. Dem gleichen Zweck dient die Enthüllung der drallen Glieder, die sich auf der rechten Seite der Kanzel steigert. Manche von diesen Buben sind ganz nackt. Auch dann aber haben sie weder flüssige Konturen noch zierliche Formen, und unter allen diesen lachenden, singenden,

Abb. 80. Sängertribüne. Florenz. S. Lorenzo.
Nach einer Originalphotographie von Gebrüder Alinari in Florenz. (Zu Seite 75.)

grund sich in eine lachende Wiese verwandeln: der Reiz des Ganzen bliebe derselbe. Aber er birgt etwas Ewiges, denn Bilder wie diese wiederholen sich alltäglich und allerorten, wo ein unverdorbener Menschenschlag heranwächst. Und dennoch hat die Kunst das nur in der Antike und in der Renaissance erkannt, und in dieser wieder keiner wie Donatello! Im Äußerlichsten, in der Bekleidung, gleichen diese Putten teilweise denen des römischen Tabernakels und des Londoner Pietà-Reliefs. Doch schon die Gewandung wird differenziert. Zur Tunika jauchzenden Gesichtern zeigt kein einziges die Lieblichkeit zarter Kinderphysiognomien wie etwa der Johannesknabe des Bargello. Ihr Reiz ist ohne Seele. Das Animalische übertönt die Anima. Der Putto des Altertums ist hier in etwas bäuerischer, aber kerngesunder Kraft erweckt. Und diese Kraft bewegt sich mit aller ihrer an junge Löwen gemahnenden Wildheit auf kleinstem, engem, flachem Raume. Man überlege einmal, was es heißt, da eine solche Fülle bewegter Formen klar zu verteilen! Die Mittel zur Erweckung der Raumillusion sind schon von früheren

Abb. 81. Cupido-Atys. Florenz. Museo Nazionale. (Zu Seite 78.)

Reliefs bekannt. Es sind Bewegungsgegensätze der aus der Bildfläche heraus und in sie hinein strebenden Gestalten. Aber so energisch wie hier waren sie zuvor nirgends. Das springt und tanzt, stürmt vorwärts und zieht zurück, biegt sich und stemmt sich — und bleibt doch durch die gekreuzten Finger zu einem festgeschlungenen Reigen verbunden! Denn jedes einzelne Reliefbild gibt — mit Ausnahme eines einzigen, nur einreihig komponierten — einen in sich abgeschlossenen Rundtanz. Das ist ein neuer Triumph für Donatellos klassizistische Reliefkunst, die hier auch rein formal wieder im Vollbesitz ihres Könnens ist: die Gebilde sind stark herausgearbeitet und wirken an ihrer hohen Stelle doch fein und flach. Die gleiche Meisterschaft zeigt sich auch an dem Bronzekapitäl, das die ganze Kanzel trägt. An seiner ausgebuchteten Deckplatte biegt sich ein Putto weit vor; sein Lockenkopf nebst den ausgebreiteten Flügeln vertieft das ganze Raumgebilde. Da spürt man die Hand Donatellos, mag die Dekoration dieses Kapitäles auch sonst stark durch Michelozzo beeinflußt sein, der es urkundlich 1433 allein gegossen hat. Die unten gleich antiken Flußgöttern gelagerten großen Putten sind viel besser erzogen und liebenswürdiger als die jungen Bacchanten der Brüstung, aber ihre Köpfe „sprechen" so lebhaft, wie es Michelozzo allein sonst selten erreichte. Die übrigen im Rankenwerk des Kapitäles „gleich Schmetterlingen" verteilten Miniaturfigürchen bekunden in jeder Weise den Einfluß antik-römischer Zierstücke; das Rankenwerk ist ähnlich gezeichnet, wie am Tabernakel in S. Croce, die Ornamentik von mustergültiger Feinheit, aber nicht so eigenartig, wie es Donatello liebt. Zweifellos wurde sie von Michelozzo detailliert. — Ein solches Zierstück konnte nur in Toskana entstehen. In dem strahlenden Geschmeide, das toskanische Kunst um das Landkirchlein in Prato wand, ist diese Kanzel die köstlichste Perle.

* * *

„Alle Welt ist darüber einig, daß dieses Werk nicht seines Gleichen hat" — so schrieb man im Juni 1434 schon über die erste Probe dieser Brüstungsreliefs aus Florenz nach Prato. Allein inzwischen war in Donatellos Werkstatt eine Arbeit im Entstehen, die in jedem Sinn als eine Zwillingsschöpfung der Prateser Kanzel erscheint und ihr sogar noch überlegen ist. Wie 1431 bei Luca della Robbia, so hatte die Dombaubehörde auch bei Donatello im Juli 1433 Brüstungsschranken für die Sängertribünen der Kathedrale bestellt. Abgeliefert wurden beide erst 1440, aber Donatello arbeitete an seinen Reliefs mindestens von November 1433 an. Später gelangten diese Reliefs aus dem Dom in das Museo Nazionale; jetzt sind sie in der Opera del Duomo wieder zur Tribüne vereinigt (Abb. 77—79). Das Thema ist das gleiche, wie in Prato. Luca della Robbia faßte es tiefer. Bei ihm ist es ein Engelkonzert, eine Psalmodie zu Ehren des Höchsten. Gesang, Psalter und Harfe, Posaunen und Cymbeln, Tambourin und Orgel klingen zusammen zu einem mächtigen: „Laudate Dominum!" Ist das auch der Text zu dem Lied, das die Putten Donatellos singen?

Singen sie überhaupt — oder ist es nicht vielmehr das Jauchzen spielender Kinder, die durcheinander rennen, tanzen und springen, die Kränze schwingen und werfen, um nichts anderes bekümmert als um ihr Spiel! Luca della Robbia hat an seiner Kanzel auch das entzückte Lauschen auf den musikalischen Ton so reizend und in so zahlreichen Variationen dargestellt, wie es kaum jemals wieder geschah. Dazu haben Donatellos Kinder keine Zeit; ihr Element ist Bewegung. Luca füllt seine Reliefplatten mit den holdseligen Mädchen und Knaben fast vollständig, bis zum Rand, so daß vom Fond wenig sichtbar bleibt, und er schließt eine jede als ein selbständiges Bild ab. Die wilden Gesellen Donatellos dagegen sind überhaupt nicht mehr — wie in Prato — durch den Rahmen beengt. Sie stampfen auf irdischen Boden, aber rings umgibt sie ganz freier Raum. Der Hintergrund ist mit Goldmosaik ausgelegt, und diese strahlende Materie wölbt sich auch oben zu voutenartiger Decke, ja sie schiebt sich, in rhythmischen Abständen zur Säulenform zusammengezogen, selbst zwischen die Marmorfiguren und das Auge des Beschauers. Mit unerhörtem Wagemut treibt Donatello hier die Ausdrucksfähigkeit des Marmor-Reliefs bis an Grenzen, an denen sonst die Plastik vor der Malerei zurückweicht: er versucht, die körperlichen Gebilde wenigstens mit dem Schein der sie ringsum begrenzenden atmosphärischen Umgebung darzustellen. Das konnte er weder an römischen Mosaiken noch an der Florentiner Marmor-Intarsia lernen — das dankt er wieder nur dem eigenen Genius! — Noch freier als in Prato kommen hier die nackten Formen zur Geltung. Sie sind größtenteils schlanker, gefälliger, sie wirbeln noch schneller durcheinander, aber sie sind nur so weit durchgebildet, wie es für die Formwirkung von hoher, ziemlich dunkler Stätte nötig war. Darüber belehrt uns schon Vasari. Die stilkritische Prüfung unterscheidet, abgesehen von einigen ganz handwerksmäßigen Stücken, die Arbeit zweier Gehilfen, von denen der bessere an der rechten Seite der Brüstung beschäftigt war.

Als Ganzes aber ist die Florentiner Sängertribüne noch ausschließlicher das Eigentum Donatellos als die Prateser Kanzel, denn bei dieser weist die Gesamtkomposition und das Architektonische auf Michelozzo, dessen Spuren man auf dem Florentiner Werke nicht mehr findet. Und wieder zeigt sich Donatellos Kraft auch beim Dekorativen in der ganz originellen Art, mit der er hier aus etwas schwerfällig gezeichneten, aber durch die farbigen Glaspasten verfeinerten Ornamenten ein sehr eigenartiges Zierstück schafft. Bald darauf hat er an der im Auftrag Cosimos ausgeführten Sängertribüne für S. Lorenzo die gleichen dekorativen Mittel fast ohne jede figürliche Zutat und daher mit noch deutlicherem Anschluß an die Marmor- und Mosaik-Inkrustation der Cosmaten erprobt (Abb. 80). Auch an dem schon oben genannten Madonnentabernakel der Medici-Kapelle in S. Croce

Abb. 82. Ballschlagender Eros. Florenz. Uffizien.
Vergl. Abb. 81. (Zu Seite 78.)

Abb. 83. David. Florenz. Museo Nazionale.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite 40 u. 79.)

kehrt diese Dekoration wieder (Abb. 68). Da sind die feinen Vasen, die an der Sängertribüne den Fries gliedern, zu Paaren mit ihren Vasen, also verkehrt [illegible], übereinander gestellt.

Sah der Freund Brunelleschis auch in solchen mit Details und Farben fast barock überladenen Arbeiten „antikischen" Stil? Wir müssen es glauben, denn auch vor Donatello lag die klassische Welt noch im Dämmerschein. Wohl hatte er ihr in Rom tiefer ins Auge gesehen als die meisten Zeitgenossen. Jeder neue Fund — wie der des Dionysos-Sarkophages in Cortona — wurde ihm zum Ereignis. Cosimo war sicher gut beraten, wenn er beim Ankauf von Antiken auf ihn hörte und ihm ihre Restaurierung anvertraute. Aus diesen Schätzen schöpfte Donatello gern. Besonders die Münzen und Gemmen belebten seine dekorative Plastik. Als Marmormedaillons ließ er sie später erst in den fünfziger Jahren für den Hof des neuen Mediceer-Palastes trotz des großen Maßstabes ziemlich treu nachbilden (Abb. 138). Auf der köstlichen von der Marielli stammenden bronzenen Spiegelkapsel im South-Kensington-Museum ist die Halbfigur der Göttin einer antiken Gemme, die des Satyrs einem antiken Relief, das Beiwerk des Hintergrundes einem antiken

Abb. 68. Kopf des Dantes. Vergl. Abb. 69.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite 79.)

Abb. 85. David. Bronzemodell. Berlin. Königl. Museum. (Zu Seite 79.)

Silbergefäß entlehnt, und ebenso die Maske über dem Spruch: „natura fovet quae necessitas urget“. Wie hier nach Art eines Reliefbildes, so sind die antiken Profilköpfe eines Kriegers — wohl nach einer Diadochenmünze — und einer Frau auf einer ovalen Plakette des Berliner Museums gemmenartig einander gegenüber gestellt. Der wuchtige Bronzekopf eines bärtigen Mannes, der jetzt übrigens mit keineswegs sicherem Recht im Donatello-Saal des Bargello steht, gibt wohl einen antiken Barbarenkopf wieder. Antike Satyrmasken werden als Eckabschlüsse und Kapitäle verwendet. „Kurznackige Römerprofile“ tauchen schon in Siena neben den Modellköpfchen auf. Auf klassische Vorbilder gehen zuletzt alle Putten Donatellos zurück, und oft läßt sich das Muster noch direkt nachweisen; so in der Bronzetafel mit spielenden Amoretten (Berliner Museum). Stofflich und formal ist seine ganze Kunst mindestens seit den dreißiger Jahren voll klassischer Elemente. Aber die Antike gibt dabei immer nur Anregungen, das Entscheidende Donatello selbst. Und dabei ist er echter Quattrocentist. Der über den antiken Quellen wogende Nebel verdichtet sich vor ihm zuweilen sogar zu besonders phantastischen Gebilden. Das bezeichnendste Beispiel dafür ist die Bronzestatue, die Vasari im Hause des Giovanni Battista di Agnolo Doni sah, und die jetzt in das Museo Nazionale gelangt ist (Abb. 81). Schon dem Cinquecentisten erschien das „Kostüm“ dieses lebensgroßen lachenden Knaben „einigermaßen bizarr“. Für den heutigen Archäologen ist es ein Mischling, halb Amor, halb Atys. Dieser war der Geliebte der Kybele, den sie nach seinem gewaltsamen Tode wild betrauerte, die spätrömische Zeit aber sah in ihm eine vielgedeutete Verkörperung des wechselnden Naturlebens und widmete ihm einen mystischen Kult. Eine Pariser Statue zeigt ihn als tanzenden Eunuchen, in asiatischen, vorn auseinanderflatternden Beinkleidern. Auf dieses Motiv mag die eigenartige „Bekleidung“ zurückgehen, die Donatello seiner Figur gab, und wohl auch die Haltung der erhobenen Arme. Aber der weibische Gesell des antiken Vorbildes wurde bei Donatello zu einem fröhlich lachenden Knaben; um seine geflügelten, Sandalen tragenden Füße windet sich eine Schlange. Die Körperformen sind drall und besonders an der Brust prachtvoll durchgebildet. Der Kopf zeigt auffallende Verwandtschaft mit dem des „ballschlagenden Eros“, einer antiken Marmorstatue der Uffizien, die Maffei noch 1704 in den Gärten der Medici sah (Abb. 82). Auch die Haltung der Arme ist analog. Diese sind an dem antiken Marmor ergänzt — vielleicht von Donatello selbst? Beim Kopf spricht gegen solche Annahme die recht derbe Arbeit. Seine „Korkzieher-Locken“ finden sich allerdings schon sehr ähnlich an dem einen Engel des Coscia-Sarkophages.

Was empfand Donatello bei einem Werk, wie diesem Cupido-Atys? War es nicht schon eine ähnliche Genugtuung, wie etwa die, mit der Poliziano in seiner „Giostra“

die Schilderung des Venuspalastes entwarf? — Für uns aber bleibt es zum Glück nur ein Gran Gelehrsamkeit im Vollgewicht lebendiger Kunst!

David.

Das Beste, was Donatello in der Antike sah und suchte, war nicht Inhalt, sondern Form. Das Werk, das schon dem sechzehnten Jahrhundert als das klassischste von allen galt und es auch für uns noch blieb, trägt einen ganz unantiken Namen: der Bronze-David im Bargello (Abb. 83 u. 84). Ein chronologischer Anhalt fehlt, denn Vasaris Angabe, welche die Übertragung dieser Statue aus dem Hof der Casa Medici in den des Signoren-Palastes mit der Verbannung Cosimos 1433 in Verbindung bringt, ist irrig. Der Bronze-David gelangte in den Palazzo Vecchio erst 1495. Ist es doch auch wahrscheinlicher, daß diese Statue erst für den Hof des neuen, von Michelozzo errichteten Mediceerpalastes geschaffen wurde! Rein stilkritische Entscheidung wird hier sehr erschwert, weil das Werk in mancher Hinsicht so eigenartig ist, daß es fast ebenso in jede Entwickelungsperiode des Meisters paßte, wie in keine. Das künstlerische Problem selbst steht schon am Beginn seines Schaffens, und zufällig sogar bei dem gleichen Thema. In einem „Standbild" den jugendlichen Menschenleib mit seiner elastischen Bewegungsfähigkeit zu verkörpern, war bereits beim Marmor-David des Bargello (1408 bis 1416) Donatellos Ziel, und blieb es auch bei seinen späteren Darstellungen des biblischen Hirtenknaben, den man in Florenz besonders liebte. Das Berliner Museum besitzt in dem unciselierten Bronzeguß (Abb. 85) eines kleinen Wachsmodelles die unmittelbarste Vorstudie zu der in der Casa Martelli in Florenz befindlichen Marmorstatue des David (Abb. 86). Diese ließ Donatello unvollendet. Er that das wohl vor allem deshalb, weil sie an manchen Stellen „verhauen" war, aber wohl auch, weil ihre in dem Berliner Bronzefigürchen ungleich besser und frischer erhaltene Auffassung ihm selbst nicht mehr recht zusagte. Denn die Stellung hat trotz des hoch aufgesetzten Fußes und des leichten Hüftstützes — mit der Rückenfläche der Hand! — im ganzen etwas Linkisches, Befangenes: zweifellos wieder ein Reflex jener Ängstlichkeit, mit der Donatello an die Durchbrechung der Marmormasse bei großen Figuren ging. — Um so willkommener mußte es ihm sein, das Motiv mit der größeren statischen Freiheit einer Bronzestatue zu behandeln. Allein von dieser materiellen Erleichterung der ganzen Aufgabe bis zu der Art, wie sie im Bronze-David des Bargello gelöst ist, bleibt doch ein weiter Weg. Zunächst: dieser David ist zum erstenmal wieder als Freifigur, „rund" gedacht, im Sinne der antiken Plastik. Von allen Seiten bietet sie günstige Linien, mag auch die Gewöhnung an Nischenfiguren noch durchblicken. Ferner: dieser David ist als lebensgroße Statue die erste jugendliche Aktfigur, die sich dem antiken Schönheitsbegriff wieder lebhaft nähert. Freilich nicht im Sinne Winckel-

Abb. 86. David. Marmorstatue. Florenz. Casa Martelli. Vergl. Abb. 85. (Zu Seite 79.)

Abb. 87. Sakristei bei S. Lorenzo. Florenz. (Zu Seite 82.)

eigenartige Stimmung empfängt! — Nicht völlig einsam steht dieser jugendliche Held im frühen Quattrocento. Ghiberti hatte in seinem Isaak auf dem Konkurrenzrelief des Baptisterimus ähnliches erreicht. Auch der Isaak in der Abraham-Gruppe, die Donatello gemeinsam mit Rosso für den Campanile schuf, ist ein Gegenstück des David. Aber dieser hat edleres Blut empfangen, und zweifellos wirkte hier die Kenntnis antiker Jünglingsstatuen nach. Die Behandlung des Nackten bildet den Stil der Verkündigungsgruppe von S. Croce weiter, wie denn auch die dortigen Ranken am Helm des Goliath und oben an den Beinschienen Davids wiederkehren.

Begreiflich, daß das Cinquecento gerade dieses Werk Donatellos besonders lebhaft pries! Man sah ihn hier auf demselben Weg, den man selber schritt. Der „Klassizismus" in der Gesamtauffassung ging hier sogar so weit, daß die zweite Hälfte des

manns! Sie hat weder „vollkommene Proportionen" noch „sanfte Formen". Neben den „völligen, ausschweifenden Linien" Praxitelischer Jünglinge bleibt die Hüftenausbuchtung dieses David hart und sein Leib zu stark geschwellt. Donatellos Naturstudium ist eben auch hier Modellstudium, abhängig von Naturformen, die den hellenischen gegenüber schon durch ihre Lebensbedingungen entartet sind. Aber er geht hier doch mit ganz anderer Entschlossenheit, als je zuvor, darauf aus, der Gesamterscheinung seines Werkes formalen Wohlklang zu geben und vereinfacht die Formen nach Art der klassischen Skulptur. Dazu eine Lockerung des ganzen plastischen Gebildes, neben der selbst die Spes-Statuette des Sieneser Taufbrunnens kompakt erscheint, und eine Freiheit der Bewegung, die den künstlerischen Gegenpol zum Georg bietet. Das gilt nicht nur von der ganzen Stellung, sondern auch von der Haltung der Arme. Wie leicht setzt die Linke, die den Stein hält, den Handrücken an die Hüfte, wie graziös faßt die Rechte das Schwert! Dazu endlich das Haupt, das wieder „klassisch" anmutet, aber ungewöhnlich feine Züge trägt und mit seinem Lockenhaar, vom lorbeerumkränzten Helm beschattet, eine

Abb. 88. Kopf des Evangelisten Johannes.
Medaillon an der Decke der Sakristei bei S. Lorenzo. (Zu Seite 82.)

Abb. 89. Stephanus und Laurentius. Sakristei S. Lorenzo. Florenz. (Zu Seite 85.)

fünfzehnten Jahrhunderts ihm nicht nachfolgte. Verrocchios lächelnder Knabe im Bargello, als statuarisches Raumgebilde so viel reicher differenziert, ist in seinem physischen und psychischen Leben bis in die feinsten Nerven ein Geschöpf des Quattrocento, eine der köstlichsten jungen Blüten vom Stamme der modernen Menschheit. Neben ihm hat der David Donatellos nicht nur etwas Archaisches, sondern etwas Unpersönliches: einen leisen Hauch „klassizistischer Kälte". So völlig im Zeichen ureigenster, individueller Schaffenskraft, wie beim S. Georg, steht Donatello bei seinem Bronze-David nicht. —

Möglich, daß dabei auch das Material und seine teilweis von fremder Hand stammende Bearbeitung mitspielt. Der vorzügliche Guß ist wahrscheinlich von Michelozzo ausgeführt, und auch die Detaillierung hat Donatello wohl nur überwacht. Das Beiwerk allerdings hat er sicher selbst entworfen, und dieses ist ein weiteres Zeugnis für seine innige Vertrautheit mit der Antike. Der Flügelhelm Goliaths, dessen todesstarre Züge hier übrigens weit eindringlicher sind als in dem früheren Marmorkopf, ist ganz mit Putten verziert. Ähnlichen Schmuck trug auch schon der Krummstab des heiligen Ludwig, am Goliathhelm aber wird diese Dekoration wieder eine genrehafte, figurenreiche Puttenszene, eine Variante des antiken, im Besitz der Medici befindlichen Cameo: Amor und Psyche auf einem von Amoretten gezogenen und umspielten Wagen.

* * *

IV.

Grossbetrieb dekorativer Plastik in Florenz 1433—1443.

Sakristei von S. Lorenzo.

Donatellos Verhältnis zur Antike war ein Nachdichten. Seine eigenste Kraft trieb in den breiten Strom einer in voller Freiheit erschaffenen Gestaltenwelt. Dazu aber gaben im fünfzehnten Jahrhundert nur dekorative Aufgaben Gelegenheit — Aufgaben von der Art, wie sie die Nischen von Or San Michele, der Domfront, des Campanile und die Sängertribüne stellten. Allein selbst da war Donatello bisher auf Einzelfiguren oder höchstens auf eine in sich einheitliche Figurenreihe beschränkt geblieben. Noch fehlte dieser von Bildhauergedanken erzeugten Dekoration der Raum zu vielseitiger und auch quantitativ reicher Fülle.

Den Weg zum Großbetrieb dekora-

Abb. 90. SS. Cosmus und Damianus. Sakristei S. Lorenzo. Florenz. (Zu Seite 85.)

Abb. 91. Kopf des S. Cosmus. Vergl. Abb. 90.
(Zu Seite 85.)

tiver Kunst öffneten auch für Donatello in Florenz erst die Medici. Wann der Meister ihnen zuerst näher trat, wissen wir nicht genau. Der Sarkophag des Giovanni de' Medici in der Sakristei von S. Lorenzo, der als erste Arbeit Donatellos für die Medici gilt, ist von Brunelleschis Pflegesohn Buggiano ausgeführt. Bei Giovannis Tode 1429 war die von ihm gestiftete Sakristei bei S. Lorenzo, die Brunelleschi schon 1421 begonnen hatte, erst im Rohbau vollendet, die Dekoration kaum begonnen. Diese zog sich bis in die vierziger Jahre hin, und in dieser Zeit, teilweise sogar wohl erst noch später, hat Donatello die Bildwerke ausgeführt, die heut der räumlichen Schönheit der vom Geist der Medici durchwehten Stätte den schönsten Schmuck verleihen (Abb. 87). Er ist ausschließlich plastisch, heut noch unbedingter, als zur Zeit seiner Enthüllung, denn damals prangte er in Farben. Zweifellos waren für die Wandflächen auch Fresken geplant. Hätte man sie ausgeführt, so wäre ein ähnlich harmonisches Ganze der Frührenaissance-Dekoration entstanden, wie es die nach dem Muster dieser Sakristei ausgeschmückte Portinari-Kapelle bei S. Eustorgio in Mailand zeigt. Aber die Ausführung der Fresken unterblieb, und die Farben der Stucco- und Tonreliefs Donatellos wurden später durch einen weißlichen und gelblichen Anstrich verdeckt. Dennoch gebührt dieser Sakristei der Ruhm, zum erstenmal das antik-römische Vorbild eines vorwiegend plastischen Gewölbeschmuckes benutzt zu haben, wie es dann besonders in der Kapelle des Kardinals von Portugal bei S. Miniato zu Florenz die Kunst der della Robbia fortsetzte. In die Gewölbe fügte Donatello acht große Medaillons mit Reliefbildern ein. Er ließ es hier beim unscheinbaren Ton. Dieser wird jetzt überhaupt sein Lieblingsmaterial, zweifellos, weil es sich seiner feurigen Bildkraft am schnellsten fügte. Auch diese Medaillons wirken trotz der weißen Tünche noch jetzt wie geniale Improvisationen. Das Thema war wenigstens zur Hälfte hergebracht: vier dieser Tondi zeigen die Gestalten der an ihren Pulten sitzenden Evangelisten. Donatello selbst freilich behandelte es zum erstenmal, und wieder füllt er in alte Schläuche völlig neuen Wein. Auch hier zeigt das am besten ein Vergleich einerseits mit den Evangelisten Ghibertis an seiner ersten Bronzetür des Baptisteriums, andererseits mit denen des Luca della Robbia an den Bronzetüren der Domsakristei. Wie originell ist schon die Behandlung der Evangelisten-Tiere, die nicht mehr nebenher fliegen, sondern auf den altarartigen Tischen die Bücher halten, Löwe und Stier dabei so wuchtig und großartig wie die Cherubim der alttestamentlichen Phantasie! Und wie so ganz anders, als die überschlanken, sorgsam drapierten Heiligen Ghibertis, sind diese vier Männergestalten, die unbekümmert um die Außenwelt und ihr eigenes Äußeres, nur ihrer Geistesarbeit obliegen: schwerblütige Menschen, schwerfällig auch in ihren Bewegungen und offenbar wenig zugänglich, die nächsten Verwandten der Propheten am Campanile! (Abb. 88.) Vom jugendlichen Lukas bis zum greisen Johannes spiegeln sie vier verschiedene Stadien des Lebens, aber in ihnen allen glüht gleich tief dieselbe Kraft, die sich da, wo sie einsetzt, ganz hingibt. Selbst Burckhardt, der Donatello wenig günstig ge-

Abb. 92. Bronzetür. Sakristei. S. Lorenzo. Florenz.
Nach einer Originalphotographie von Gebrüder Alinari in Florenz. (Zu Seite 85.)

Abb. 93. Apostelpaar an den Bronzetüren der Sakristei von S. Lorenzo. Vergl. Abb. 92. (Zu Seite 85.)

stimmt war, nennt diese Evangelisten „hochbedeutend, ja auch plastisch vom Besten". Das letztere gilt vom Reliefstil mit seiner Tiefenillusion. Die übereck gestellten Tische und die schräg in die Bildfläche verlaufenden Sitze täuschen einen Innenraum vor, den die Gestalten majestätisch füllen, und das so vortrefflich ins Rund hineinkomponierte Ganze wird durch Cherubim mit breiten Flügeln emporgetragen wie ein schwebendes Bild. Den dekorativen Zug steigert das Beiwerk, das wieder völlig antik gedacht ist — von dem reich ornamentierten Marmormobiliar bis zu den überall verstreuten Putten. Die geraden Linien geben dabei das glücklichste Gegengewicht zu dem überquellenden Formenreichtum. Diese Harmonie fehlt dagegen den vier übrigen Medaillons aus dem Leben des Evangelisten Johannes, in denen die dominierende Einzelgestalt wiederum der Schilderung einer „Menge", das antikisierende „Gemach" einer Szenerie mit weiter Perspektive weicht. Einmal gibt diese nur Landschaft. Auf der Felsbank vorn, vor der zwei Putten spielen, ruht lang ausgestreckt der Anachoret — sonst rings nur ein weites Feld, ein paar Pinien, und leichte Höhenzüge: „Johannes auf Patmos." Es ist Natureinsamkeit, die dem träumerischen Auge die seltsamen Visionen am Himmel nur wie flüchtige Wolken vorspiegelt. Bei den drei anderen Reliefs ist dagegen auf jeden Stimmungsgehalt verzichtet. Da kam es Donatello wieder mehr darauf an, hoch oben an der gewölbten Decke durch ein geschickt verteiltes, ineinander geschobenes Architekturgerüst tiefe Bühnen zu schaffen, auf denen sich die Gestalten ganz frei bewegen. Die meiste Verwandtschaft mit dem schon vom Salome-Relief her bekannten Stil hat die „Auferweckung der Drusiana", aber die „Himmelfahrt" des Evangelisten, dessen eigene Gestalt dort schon fast tatsächlich „entschwindet", zeigt wieder, wie wesentlich Donatello seine Ziele verändert hat, wie er nun das Raumproblem sogar über das eigentliche Thema stellt. Und zugleich ist seine Komposition zu spielender Freiheit gelangt. Man beachte einmal, was auf dem Himmelfahrtsrelief und dem des Martyriums, wo Johannes in einer riesigen glühenden Kufe steht, von den Nebenfiguren nicht dargestellt ist, wie der Medaillonrand sie teilweise bis auf wenige Gliedmaßen überschneidet! Wer in der ganzen Renaissane hat Ähnliches gleich kühn gewagt?

Im übrigen Schmuck der Sakristei ist

Abb. 94. Apostelpaar an den Bronzetüren der Sakristei von S. Lorenzo. Vergl. Abb. 92. (Zu Seite 85.)

Abb. 95. Apostelpaar an den Bronzetüren der Sakristei von S. Lorenzo. Vergl. Abb. 92. (Zu Seite 85.)

Donatello nur Menschenbildner und dekoriert wieder lediglich mit der statuarischen Charakterfigur. Aber diese bleibt nicht mehr einsam. Zu Paaren treten die Charaktere zusammen, zweimal in den großen Stuccogestalten über den Türen (Abb. 89—91), zwanzigmal in den kleinen Reliefstafeln der bronzenen Türflügel (Abb. 92—95). Überall stehen sie ohne szenische Umgebung, frei im freien Raum, und doch feiert des Meisters Erzählungskunst hier vielleicht ihren höchsten Triumph. Denn alle diese Figuren, die, sämtlich stehend, rein formal einen bisher unerhörten Reichtum von Bewegungsmöglichkeiten enthalten, sind zugleich „Akteure". Wie je zwei Chorführer begegnen sie sich: ihr Schild und Waffen sind — Bücher und Federn. Auch die vier großen Stuckheiligen tragen Folianten. Stephanus und Laurentius haben in ihren jugendlichen Lockenköpfen freilich nichts vom Buchstabenglauben und nichts vom skeptischen Streit. Sie blicken so frei und liebenswürdig, wie das wohl früher modellierte größere Haupt des Laurentius, dessen Terrakottabüste auf dem Geschränk steht (Abb. 40). Sie zählen zu den in geistiger Armut Seligen. Aber schon mit ihren Partnern, den SS. Cosmus und Damianus, beginnt ein anderer Kreis, der wieder zu den Typen der Campanile-Statuen zurückführt: reife Männer, die das Leben mit harter Faust geformt und zu trotziger Eigenart entwickelt hat. Niemals ist Donatello der Verkörperung altrömischer Charaktere so nah gekommen wie in diesen beiden (Abb. 90 u. 91). So könnten Cassius und Brutus in Shakespeares „Julius Cäsar" auftreten. Und noch eindringlicher spricht Shakespeares Geist aus den Heiligenpaaren der Bronzetüren (Abb. 92—95). Scheinen sie doch selbst in ihrem äußeren Gebaren die Lehre Hamlets zu befolgen: „Seid auch nicht allzuzahm, sondern laßt euer eignes Urteil euer Meister sein: paßt die Gebärde dem Wort an!" Das läßt auch Donatello diese Männer tun, unbekümmert um ihre dekorative Aufgabe. Bald drängen sie sich dicht zusammen, bald rücken sie bis zum Bildrand auseinander. Einen „horror vacui" kennt Donatello nicht. Aber das sprühende physische und geistige Leben läßt jeden Einwand verstummen. Tafel für Tafel könnte man mit dem Text immer neuer Dialoge begleiten, nur gehörte dazu die Kunst eines Shakespeare, und selbst sie würde hier die Vieldeutigkeit bildlicher Darstellung noch fühlen lassen. Wunderbar, wie sich die Renaissance hier mit dem nordischen Mittelalter berührt! Die Donatello und seiner ganzen Zeit sicherlich unbekannten Vorfahren dieser Heiligenpaare stehen am Georgenchor des Bamberger Domes — Schöpfungen des dreizehnten Jahrhunderts! Der Gegensatz in den Physiognomien ist in Florenz nicht größer als dort. Aber der Italiener, der Kenner antik-römischer Typen, der größte Menschenbildner des Quattrocento, der die Bewegungen des Leibes in den Dienst seiner Charakteristik stellt, wie der Komponist den Ton, schafft hier doch ein ganz neues Geschlecht. Besäßen wir von Donatello nichts anderes, als diese Bronzetüren — er bliebe gleichwohl einer der ersten Künstler aller Zeiten! Ein gerader Weg führt von hier zu den Propheten in Michelangelos Sixtinischer Kapelle, und selbst unmittelbare Entlehnungen aus diesem überströmenden Born hat das Cinquecento nicht gescheut:

an Bandinellis Marmorschranken des Florentiner Domes kann man sie unschwer finden.

Wenn Brunelleschi diese Leistung seines Freundes wirklich tadelte, so beweist das nur, daß sein Gefühl für die bildende Kunst bereits gänzlich in die Abhängigkeit rein architektonischer Gesichtspunkte geraten war.

Abb. 96. Kopf des Heilands. Bronzekruzifix auf dem Hochaltar in S. Antonio in Padua. Nach einer Originalphotographie von Gebrüder Alinari in Florenz. (Zu Seite 87.)

Allerdings äußern sich auch Cinquecentisten darüber ungünstig. Sie vermißten hier die „grazia", die harmonische Abwägung der Massen, die sie für Dekorationen forderten. Der Auftrag zu den Bronzetüren der neuen Dom-Sakristei, den Donatello 1436—1437 übernommen hatte, wurde ihm Anfang der vierziger Jahre wieder entzogen, aber doch wohl nur, weil er die Sache zu sehr hinausschob.

* * *

V.

Grossbetrieb historischer Plasti in Padua 1443—1453.

„Bildhauer-Architekten" so hat man Reihe von Künstlern der Frührenai treffend genannt. Sie meißeln und b Gleich dem Steinmetz-Volk der Com

sind sie „magistri picantes lapides vi Meister in der Bearbeitung des leben Steines, aber wie bei jenen ist ihre S metzwerkstatt zeitweilig auch Bauhütte, Risse und Schnitte gezeichnet, Archite teile ausgeführt werden. Und nicht nur kleine dekorative Arbeiten wie Grabm Altäre, Tabernakel, sondern auch für P und Kapellen! Sie verstehen sich auch das Technische der Baukunst, auf das struktive, und liefern Baumodelle. — man auch Donatello zu ihnen zählen!

Es wird immer wahrscheinlicher. Wir wissen jetzt, daß er schon 1418 neben Nanni di Banco an Brunelleschis Modell für die Florentiner Domkuppel wesentlich genug beteiligt war, um den gleichen Sold zu beziehen wie Brunelleschi selbst. Nicht mit dem „Architekten" Michelozzo ging er eine Verbindung ein — da wäre ihm doch Brunelleschi der Nächste gewesen —, sondern mit dem „Bronzegießer". Daß er auch in Sachen des architektonischen Aufbaues und vollends der Dekoration von eine nach unseren Begriffen architektonische Aufgabe veranlaßt ward.

In S. Antonio zu Padua sollte die Chortribuna ausgebaut werden, und dazu berief man 1443 Donatello.

Aber auch das ward, wie in der Florentiner Sakristei, nur ein Feld für seine Bildkraft. Der Raum wurde nur das Gehäuse für seine Gestaltenwelt. Doppelt willkommen, wenn er es hier selbst bestimmen durfte!

Er ging nach Padua, weil er da auf

Abb. 97. Platz vor S. Antonio in Padua mit dem Reiterdenkmal des Gattamelata.
(Zu Seite 89.)

Baugliedern seinen eigenen Kopf hatte, genau so selbständig, wie in der Auffassung figürlicher Plastik, bezeugen seine Tabernakel von Or San Michele, in S. Croce und in der Peterskirche. Der Sakristei von S. Lorenzo gab er durch seinen plastischen Schmuck erst das, was man heute den „inneren Ausbau" nennt, und schon sein Streit mit Brunelleschi hinsichtlich der Bronzetüren bezeugt, daß da der Bildner in die Arbeit des Architekten, diesem sogar unliebsam, eingriff.

So ist es an sich nicht unglaubhaft, daß der wichtigste Wechsel im Schauplatz seiner Tätigkeit, Donatellos Übersiedelung von Florenz nach Padua, zunächst durch Beschäftigung und Verdienst rechnen konnte, allein er blieb dort — ein volles Jahrzehnt! — weil er, vielleicht ganz unerwartet, einen Boden fand, seine kühnsten Träume als Bildner zu erfüllen. Zunächst allerdings entwarf Donatello 1443 für den Hochaltar des Santo nur einen Crucifixus, der schon im folgenden Jahre gegossen und aufgestellt wurde (Abb. 96). Es ist die vornehmste Verkörperung des leidenden Heilands, die wir von ihm besitzen. Verglichen mit dem Holzbild in S. Croce ist dieses Werk fein differenziert, sowohl in den Formen, wie in der Seelenstimmung. Der Körperbau ist schlanker geworden, Beine und Schenkel fast rundlich, der Leib setzt sich

Abb. 98. Reiterdenkmal des Gattamelata. Padua. Vor S. Antonio.
Nach einer Originalphotographie von Gebrüder Alinari in Florenz. (Zu Seite 89.)

scharf vom Rippenbogenrand ab. Der Christuskopf in S. Croce mit dem dünnen, regelmäßig und dicht anliegenden Haar hat etwas Starres, Herbes — in Padua ist er veredelt: die dichten Haare fallen locker in Einzelsträhnen in die Stirn bis tief herab zur Brust; die feinen Züge leben in malerischem Lichtspiel. — Als dieses Kruzifix 1444 auf dem Hochaltar des Santo stand, schien Donatellos Paduaner Tätigkeit beendet. Da eröffneten sich ihr ganz neue Aussichten.

Abb. 99. Reiterdenkmal des Gattamelata. Padua. Vor S. Antonio.
Nach einer Originalphotographie von Gebrüder Alinari in Florenz. (Zu Seite 89.)

Das Reiterbild.

Dem 1443 verstorbenen Condottieren Erasmo de' Narni, genannt Gattamelata, bewilligte die Republik Venedig auf Antrag seines Sohnes die höchste monumentale Ehrung, die von den Florentinern dem John Hawkwood 1436 nur in der Illusion eines Freskogemäldes zugestanden worden war: ein ehernes Reiterbildnis; und etwa gleichzeitig, 1446, stiftete ein Paduaner Wollhändler, Francesco de Tergola, eine beträchtliche Summe zu einem reicheren Schmuck des Hochaltars: zu einer „pala" oder „ancona".

Dieser Doppelauftrag bot in der Tat

Abb. 100. Kopf des Rosses vom Reiterdenkmal des Gattamelata. Vergl. Abb. 98 u. 99. (Zu Seite 89.)

mehr, als Florenz oder Neapel Donatello damals gewähren konnte: dekorative Kunst im Großbetrieb, zugleich aber historische Kunst. Darauf weist schon das Reiterbild. In manchem Sinn ist es der Gipfel von Donatellos ganzem Können: als plastische Bewältigung einer kolossalen Masse, als lebendig bewegte Freifigur, als Denkmal einer Persönlichkeit. In so großem Maßstab hatte er zuvor wohl gedacht, aber nicht gebildet. Jetzt erst erfüllt sich, was er zuerst in Rom empfand, und zwar besonders wohl vor der klassischen Lösung derselben Aufgabe, zu der er nun selbst berufen ward. Sah er in Rom die Dioskuren, die „colossea signa temporis vi deformata“ vor den Konstantins-Thermen? Jedenfalls bewunderte er das eherne Reiterbild des Pseudo-Konstantin, des Marc Aurel. Den Haupteinfluß auf seinen Pferdetypus aber übten die antiken Rosse über der Vorhalle von S. Marco in Venedig, mit denen das Roß des Gattamelata nicht nur den Paßgang sondern auch manche Proportionen gemeinsam hat. Diese vor allen freilich auch durch den damaligen norditalienischen Pferdeschlag bestimmten Verhältnisse sind keineswegs elegant. Von weitem gesehen, erscheint der Leib auf den verhältnismäßig kurzen Beinen zu schwer. Und doch ist schon dieses Roß allein ein neuer Sieg Donatellos in seiner Kunst. Es ist wirklich „rund“ gedacht, für alle Ansichten auf eigenem Sockel hoch emporgehoben inmitten eines Platzes (Abb. 97—100). Allein den höchsten Erfolg erreicht auch in diesem ersten und einzigen Kolossalwerk wieder Donatello der Menschenbildner. Die Italiener nennen eine Reiterstatue „il cavallo“; sie denken dabei zuerst an das Roß, sie weisen also unbewußt darauf hin, daß das Pferd durch seine plastische Masse stets gewichtiger wirkt als der Reiter. Das kann auch der größte Künstler, sofern er die wahren Maßverhältnisse beibehalten will, nicht verhehlen. Aber er kann es vergessen machen. Es gilt, dieselbe Kraft plastisch herauszuarbeiten, die in der Wirklichkeit Herr über das physisch stärkere Tier wird: die intellektuelle Macht des Menschen. Und kaum jemals ist das in schlichterer Art geglückt als am Gattamelata. Darin ist er nicht nur dem spreizbeinig-puppenhaften Marc Aurel weit überlegen, sondern auch den meisten späteren Reiterstatuen, soweit diese Reiter und Roß nur in der gleichen ruhigen Auffassung verkörpern. Donatellos Gattamelata ist dargestellt als ein Feldherr, der von sicherem Ort aus seine Scharen übersieht. Er sitzt ganz gerade im Sattel, er reckt sich nicht hoch und dreht sich nicht. Eben mag er einen Befehl erteilt haben und begleitet nun mit erhobenem Kommandostab, nach rechts hin blickend, die Ausführung. Es ist von Kopf bis zu Fuß ein Stratege, kein Haudegen. Der mächtige Zweihänder steckt

in der Scheide. Das ganze Kolossalgebilde wird von dem einzigen, unbehelmten Männerkopf beherrscht. Was ist das aber auch für ein Porträt! (Abb. 101.) Die physiognomische Kunst, die im Zuccone und Jeremias mit freier Wahl ein Modell nahm und dann in seiner plastischen Ausdeutung schwelgte, hatte sich hier an gegebene Züge zu halten. Aber vielleicht gerade deshalb hat sie ihre plastische Kraft aufs höchste gespannt, die Auslese der Formen noch strenger getroffen und ein monumentales Bildnis erreicht, das als solches schlechterdings nicht überboten werden kann. Der Kopf ist bartlos; die dünnen, ungewöhnlich langen Lippen sind fest aufeinandergepreßt, die Augen unter den buschigen Brauen scheinen — ohne Pupillen! — ein unbegrenztes Sehfeld zu umfassen. Das ist wieder ganz im Geist antik-römischer Porträtkunst.

Abb. 102. Putten-Relief vom Marmorsockel des Gattamelata-Denkmals (jetzt im Kreuzgang von S. Antonio). Vergl. Abb. 98 u. 99. (Zu Seite 92.)

Sein Hauptmittel bei diesem Kopf und in dem ganzen Denkmal ist Vereinfachung der Naturformen im Sinne der Monumentalität. Und doch tut er auch der Gestaltenfülle seiner Bildkraft keinen Zwang an. Er leitet sie nur in die Nebenbäche schmückenden Zierates. Der Sattel ist ein wahres Prachtstück dekorativer Plastik, vergleichbar nur jenem Bronzesockel der Prato-Kanzel. Überall Puttenkinder. Sie stützen karyatidenartig die Rücklehne, sie spielen in der Nachbildung von Stickerei über alle Flächen. Hinten sind nackte Knaben auf springenden Rossen dargestellt, köstliche Figuren, so fein durchciseliert, daß sie aus nächster Nähe geprüft werden dürfen. Auch die Rüstung, die wie beim S. Georg die ganze Gestalt strafft, ist mit feinem Ornament besetzt. Vorn am Hals trägt sie ein geflügeltes Gorgonenhaupt, das allein genügen könnte, Donatello als einen der geistvollsten Interpreten klassischer Kunstgedanken zu kennzeichnen. Im Gegensatz zu diesem Reichtum an schmückenden Details baut sich der Sockel wuchtig

Abb. 101. Kopf des Gattamelata von seinem Reiterdenkmal in Padua. Vergl. Abb. 98 u. 99. (Zu Seite 91.)

Abb. 103. Bronzener Pferdekopf. Neapel. Museo Nazionale.
(Zu Seite 92.)

nur aus Quaderschichten auf. Er ist turmartig, und fühlbar klingt hier der Eindruck Roms nach. Der hohe, ovale Hauptteil zeigt seitlich je eine aus hellem Marmor gemeißelte Blendtür. Oben sind zwei Reliefplatten mit Putten eingelassen (erneut; Abb. 102). Dann folgt ein schweres Gesims. So wird das Reiterbild hoch emporgehoben wie ein Weihgeschenk und wirkt in seiner grünen Patina leichter als es der Form nach ist. Man denke sich diesen Sockel niedrig, gleich dem des Herzogs Cosimo I. auf dem Signorenplatz in Florenz — sofort ist das Ganze um seinen Wert gebracht. Das ist das „Dekorative" in Donatellos Kunst: seine immer von neuem gefeierte Gabe, ein Werk als Ganzes zu sehen, an seinem Standort.

Gewiß bietet der Gattamelata nicht die einzig mögliche Auffassung eines Reiterdenkmals. Verrocchio hat an seinem Colleoni gezeigt, was sich auf dieser Grundlage bei effektvollerer Instrumentierung erreichen läßt, Lionardo an seinen Entwürfen für das Trivulzio- und das Sforza-Monument, wie das Bildnis in die sturmbewegte Sphäre dramatischer Kunst erhoben werden kann. Aber Donatello war der Erste, der die ganze Aufgabe nach einem Jahrtausend wieder aufnahm, und vielleicht der einzige, der sie in der Renaissance im wahren Geiste antiker Kunst löste. In diesem Reiterbild ist er ganz Realist und doch ganz Klassiker: voll stiller Größe! —

Das gleiche Problem beschäftigte ihn noch wiederholt, jedoch ohne eine zweite vollständige Lösung zu finden. Zunächst für Neapel.

Dort war Alphons I. von Aragon am 26. Februar 1443 mit dem Schaugepränge eines antiken Triumphators eingezogen, und es blieb nicht, wie beim Empfang Sigismunds in Rom, nur ein flüchtiger Festapparat. Der marmorne Triumphbogen von Castel Nuovo verewigt ihn. Aber dessen Bau selbst begann erst einige Monate nach dem Einzug, und sein Bildschmuck war, als Alphons I. 1458 starb, noch bei weitem nicht beendet. Das Reiterdenkmal vollends, das diesen Triumphbogen ergänzen sollte, ward nur vorbereitet, niemals ausgeführt. Mit ihm wurde Donatello zwischen 1443 und 1458 beauftragt, er schuf jedoch nur die Skizze und einen Teil des Hilfsmodelles. Wahrscheinlich hinderten die politischen Verhältnisse der Aragonesen in Neapel die Fortsetzung der Arbeit. War dieselbe schon bis zum Guß des Pferdekopfes vorgeschritten? Besitzen wir denselben noch in dem mächtigen Bronzebildwerk des Museo Nazionale in Neapel (Abb. 103), das schon Goethe bewunderte? Er sah den Kopf unter Tischbeins Führung im Palazzo Caraffa Colobrano (jetzt Palazzo Santangelo) und schreibt darüber am 7. März 1787: „Dieser Kunstrest steht

gerade der Torfahrt gegenüber im Hofe in einer Nische über einem Brunnen und setzt in Erstaunen; was muß das Haupt erst, mit den übrigen Gliedern zu einem Ganzen verbunden, für Wirkung getan haben! Das Pferd im ganzen war viel größer als die auf der Markuskirche; auch läßt hier das Haupt, näher und einzeln beschaut, Charakter und Kraft nur desto deutlicher erkennen und bewundern. Der prächtige Stirnknochen, die schnaubende Nase, die aufmerkenden Ohren, die starre Mähne! ein mächtig aufgeregtes, kräftiges Geschöpf!" — Natürlich hielt Goethe den Kopf für antik. Nach seinem Cicerone, dem Reisehandbuch von Volkmann, soll es der Rest einer antiken Reiterstatue sei, die einst vor dem Dom stand und als Werk des heidnischen Zauberers Virgil 1322 zum Teil zerstört ward. Doch bezeichnet schon Volkmann mit Berufung auf Vasari den antiken Ursprung für ungewiß. Mit gutem Recht! 1471 bedankt sich der Conte Mataloni von Neapel bei Lorenzo de' Medici für eine ihm als Geschenk überwiesenen „Testa del cavallo". Es liegt nahe, hier an die von Donatello begonnene Arbeit zu denken, die Lorenzo dann seinem Schützling abgenommen hätte. Jedenfalls ist der ganze Typus des Neapeler Bronzekopfes dem des freilich weit ruhigeren Gattamelata-Rosses verwandter als irgend einem anderen der erhaltenen Bronzen. Dagegen ist das riesige Holzpferd im „Salone" zu Padua mit Donatellos Namen nur mittelbar zu verbinden. Es diente 1466 bei einem prächtigen, von Annibale Capolisti veranstalteten Aufzuge in Padua als wunderbarstes Schaustück und trug dabei die Kolossalfigur Antenors, des mythischen Gründers der Stadt. 1466 starb Donatello, und da dieses Holzpferd — abgesehen von seinem jetzigen, viel später angefügten Kopf — eine Wiederholung des Gattamelata-Pferdes in genau doppelter Größe ist, so kann es sich hier nur um eine kunstfertige Kopie des Bronzebildwerks handeln.

Noch von einem dritten Reiterprojekt Donatellos hören wir — für Borso d'Este in Modena — und in Ferrara hatte er zwei Reiterstatuen anderer Künstler zu begutachten. Den Namen dessen, dem sein einziges wirklich ausgeführtes Reiterbildnis galt, glaubte man früher auch in der Reihe seiner Büsten wiederzufinden, doch war dies ein Irrtum. Zwei vorzügliche Bronzebüsten eines unbärtigen, lorbeerbekränzten Kriegers — die eine im Berliner Museum, die andere bei Mme. Edouard André in Paris (Abb. 104) — in denen man früher Bildnisse des Condottieren Gattamelata sah, sind Porträts des Markgrafen Lodovico I. Gonzaga in Mantua, wo Donatello 1450—1451 weilte. Ebensowenig gibt die schon oben erwähnte Bronzebüste eines jungen Mannes im Bargello, der einen fein ciselierten Cameo auf der Brust trägt, die Züge des Sohnes Gattamelatas wieder (Abb. 38).

* * *

Vollendung der Erzählungskunst.

Donatellos zweiter „Mäcen" in Padua wurde der Wollhändler Francesco de Tergola, und dessen opulente Stiftung von 1446 für den Hochaltar ermöglichte ihm, seine Bildkraft in den Dienst einer Aufgabe zu stellen, wie sie ihm in gleichem Umfang bisher nirgends zu teil geworden: der neuen Ausschmückung des Hochaltars. Sie traf mit den Arbeiten für die Reiterstatue zusammen, und so hebt in Padua ein Großbetrieb der Plastik an, den man nicht unzutreffend mit Raffaels malerischer Aus-

Abb. 104. Bronze-Bildnis des Lodovico I., Gonzaga. Paris. Bei Mme. André.
(Der Panzer ist hinzugefügt.) (Zu Seite 93.)

Abb. 105. Putten vom Hochaltar in S. Antonio. Padua.
Nach einer Originalphotographie von Gebrüder Alinari in Florenz. (Zu Seite 95.)

ſchmückung der vatikaniſchen Loggien verglichen hat. Donatello beruft 1446 eine ganze Reihe von Gehilfen: Giovanni da Piſa, Urbano da Firenze, Antonio Celino da Piſa, Francesco del Valente da Firenze und den „Maler" Niccolo. Zwiſchen 1447 und 1449 folgen dann noch ſechs andere „garzoni", unter ihnen ein „Goldſchmied". Sie detaillieren ſeine Modelle, gießen ſie in Bronze, ciſelieren und vergolden ſie — aber alle ihre Leiſtungen deckt ſein Name, und das gibt auch der Forſchung das Recht, trotz der Arbeitsteilung den figürlichen Schmuck des neuen Hochaltars im Santo zunächſt als Schöpfung Donatellos ſelbſt zu werten. Die Hauptreihe der Bildwerke für den neuen Altar wurde mit erſtaunlicher Schnelligkeit ausgeführt: ſchon am Antoniusfeſt im Juni 1448, alſo noch nicht zwei Jahre nach Beginn der Arbeit, zeigte der proviſoriſche Holzaltar zehn Relieftafeln mit muſizierenden Engeln, vier Platten mit den Evangeliſtenſymbolen, ſieben nahezu große Statuen und vier Reliefs mit den Wundertaten des heiligen Antonius. In den beiden folgenden Jahren wurden dieſen Bronzen nur noch das kleine „Ecce homo"-Relief und zwei Putten hinzugefügt, wozu allerdings noch ein großes Steinrelief der „Beweinung Chriſti" kam. Die Hauptaufgabe in dieſer Zeit war die Ciſelierung und Vergoldung der Bronzen, ſowie der Aufbau des Altars ſelbſt, der am Feſt des Titelheiligen 1450 zum erſtenmal im Kerzenlicht erſtrahlte. Er ſtand kaum 130 Jahre. Zwiſchen 1579 und 1593 erfuhr er durch Girolamo Campagna eine neue Umwandlung, die keineswegs die letzte

bleiben sollte. Da Donatellos Bildwerke dabei gänzlich umgestellt wurden und ihre ehemalige Anordnung nicht mehr sicher rekonstruiert werden kann — die jetzige Aufstellung nach dem Entwurf Camillo Boitos hat nur den Vorteil, die zerstreuten Stücke zu vereinen — empfiehlt es sich, seine einzelnen Gruppen nach zeitlichen und sachlichen Gesichtspunkten gesondert und ohne Rücksicht auf ihren einstigen Standort zu würdigen.

Am innigsten mit Donatellos früherem Schaffen verbunden ist das Thema der zwölf Puttenreliefs: musizierende Kinder (Abb. 105). Aber diesmal tanzen nur wenige. Sie sind nicht mehr so ausgelassen wie in Prato. Hier am Altar wurden sie gesittet. Einzeln oder höchstens zu zweien, mit Heiligenscheinen und Kränzen, in leichter Chlamys oder im Hemdchen, handhaben sie ihre Instrumente so wohlerzogen wie ihre älteren Geschwister an der Sängerbrüstung des Luca della Robbia. Dennoch bleiben sie Kinder Donatellos: ganz naiv, ganz natürlich, von einer Kunst geschaffen, die nichts anderes wiedergeben will als das warm pulsierende Leben, ohne sonderliche Rücksicht auf das Gefällige. Sogar der Einfluß der Antike tritt zurück. Nur im Schnitt der Gewänder und in der Art, wie sich die dünne Hülle an die Formen schmiegt, äußert sich das klassische Studium. Stilistisch spiegeln der eine besonders fröhliche Tambourinschläger und das nach gemeinsamem Text singende, nach rechts gewandte Paar am meisten Donatellos eigene Art. Die Hauptkraft, der er die Detaillierung der übrigen anvertraute, war Giovanni da Pisa, der sich in einem Tonaltar in der Eremitani-Kapelle als geschickter Schüler des Meisters erweist. Auch unter den Evangelistensymbolen kehrt der Reiz dieser Kinderfiguren einmal wieder, sogar in besonderer Lieblichkeit. Zum Zeichen des Matthäus ist hier ein Mädchen gewählt: eine der liebenswürdigsten Gestalten, die wir von Donatello besitzen. Die knospenden Formen, die Feinheit des Köpfchens und besonders die köstlichen Hände haben dieselbe keusche Anmut, wie die Verkündigungsfiguren in S. Croce. Von dem klassizistischen Engel am Matthäus-Medaillon in der Sakristei bei S. Lorenzo weicht sie stark ab. Die Tierbildungen sind minder barock als in der Sakristei von S. Lorenzo, aber durchweg großzügig und wuchtig.

Unter den sieben ebenfalls schon 1448 vollendeten Statuen sind zwei jugendliche Frauen: Maria und Santa Giustina, aber den ganzen Zauber des Weibes hat nur die letztere (Abb. 106). Es ist Donatellos schönste Frauenstatue. Das von vollen Haaren umrahmte Antlitz scheint mit leichter Neigung den Gruß zu begleiten, den die Rechte spendet. Neben der natürlichen Anmut dieser Heiligen wirkt die Madonna doppelt eigenartig (Abb. 107). Donatellos Madonnen haben selbst in seinen Reliefs, wo sie dem Christkind ins Auge schauen, etwas Geheimnisvolles, Unnahbares. Da liegt es im Blick und in den Zügen. Bei dem Paduaner Bildwerk liegt es in der Gesamterscheinung. Leise klang dies schon bei der einzigen früheren Sitzfigur an: beim

Abb. 106. Sa. Giustina vom Hochaltar in S. Antonio. Padua. (Zu Seite 95.)

Johannes im Dom. Das feierliche Thronen gemahnte bereits dort an antike Tempelstatuen. Auch die Paduaner Madonna erinnert an die Antike. Hochaufgerichtet hält sie mit beiden Händen das Kind auf ihrem Schoß, geradeausblickend, unbeweglich, fast starr. Die ganze Figur ist völlig frontal komponiert. Man möchte glauben, Donatello habe irgend eine Statue der Ephesischen Diana gesehen, und auch der seltsame Seitenschmuck des Thronsitzes durch Sphinxe — von ähnlicher Originalität wie an den Evangelistenthronen in S. Lorenzo, und später noch oft wiederholt — klingt an ein solches Vorbild an. Allein näher liegt hier ein bewußtes Archaisieren, ein Anschluß an die Monumentalität der romanischen Kunst. Das nackte Christkind ist auffallend klein und in der Haltung hilflos; beide Gestalten scheinen eher zu stehen als zu sitzen. Am ehesten würde sich die ganze Auffassung erklären, wenn diese Gruppe unter dem säulengetragenen Kuppeltabernakel (chua = cupola?) stand, deren Bekrönung einst eine steinerne Figur Gottvaters bildete. Daß die Marienstatue rings sichtbar war, bezeugt auch das Relief des ersten Menschenpaares an der Rückseite des Thrones: zwei Aktfiguren von wuchtigsten, fast Michelangelesken Formen.

Das Kompakte, Massige in der Ges erscheinung dieser Madonnengruppe, das Statik des Marmors auf die Bronze ü trägt, herrscht aber ebenso an den übr Statuen. Von den drei Mönchsfiguren ist jugendliche Daniele (Abb. 108) in der Schl heit seines Typus dem S. Lodovico und Lorenzo in Florenz, in der Liebenswürdi der Auffassung und selbst in der Halt der S. Giustina verwandt, der gleichalt S. Antonius dagegen massiv wie ein Ba Um so asketischer wirkt sein jetziges Gegen neben der Madonna, S. Franciskus. Idealtypus eines jugendlichen, unbärt Schwärmers, zu dem der heilige Franz Quattrocento gerade im nördlichen Ita umgebildet wurde, war nicht nach Donate Sinn. Gern mochte er sich daran erinn daß Zeitgenossen den gewaltigen Prediger besonders häßlich geschildert hatten: „G klein als groß, schwächlich, das Ge mager, mit schmalen Lippen und abstel den Ohren." Suchte und fand Donat unter den Fratres von S. Antonio Modell? Oder benutzte er dazu frei Züge des sogenannten „Uzzano"? Jed falls hat dieser S. Franciskuskopf auf d selben Ruhm Anspruch wie jene Terrako büste des Bargello, und ist ein Hauptw

Abb. 107. Madonna zwischen S. Franciscus und S. Antonius vom Hochaltar in S. Antonio. Padua.
Nach einer Originalphotographie von Gebrüder Alinari in Florenz. (Zu Seite 95.)

in Donatellos Porträtkunst: von einer Wahrheit, die bis an die Grenze des künstlerisch Erreichbaren geht. — Das letzte Paar, S. Lodovico und S. Prosdocimo (Abb. 109), ist minder bedeutsam — jener eine etwas wirksamere Fassung des zuerst für Or San Michele in Florenz verkörperten Typus, dieser eine Bischofsgestalt von herber Strenge.

Als Freifiguren bleiben alle diese Statuen lediglich Varianten früherer Motive, und ihr Hauptvorzug ist ihre Schlichtheit. Ein Fortschritt des Könnens läßt sich höchstens in der größeren Herrschaft über die angewandten Mittel sehen: neue Wege fehlen.

Ganz anders in den kleinen, figurenreichen Reliefs (Abb. 110—113). Es galt, Wunder darzustellen, die sich besser erzählen als bilden lassen. Weder ein Maler noch ein Bildhauer kann andeuten, daß ein Kind für die Unschuld seiner Mutter zeugt, und daß ein Geizhals statt eines Herzens einen Stein in der Brust hat, daß es gerade die Hostie ist, vor welcher ein Maultier sich neigt, und daß die nur durch ein Wunder sich schließende Wunde die selbstgewählte Strafe einer Freveltat ist. Die Kenntnis des Vorganges und die Absicht, ihn zu erkennen, wird vorausgesetzt. Aber man vergesse sie einmal. Man deute nur, was man sieht. Menschenmengen in mächtigen Räumen, staunend, stehend, knieend, heranflutend wie Meereswellen, und in der Mitte jeweilig in ruhiger Sachlichkeit ein auffälliges Geschehnis! Das ist die Tonart großer historischer Kunst. Am Salome-Relief in Siena war sie zuerst angeschlagen, nun aber erhält sie symphonische Fülle. Die konzentrische Kraft ist minder deutlich. Mehr nach der Breite wird das Ereignis durchmessen als nach der Tiefe. Aber die Lebendigkeit des Ganzen ist die gleiche. „Das Feuer und die Wahrheit der leiblichen und geistigen Bewegung" schlägt hier zu hellen Flammen zusammen, „und die Fülle der Gesichte" dient einem einzigen, großen Eindruck.

Nur schwer versteht man sich dazu, ihn zu zergliedern. Im „Werk" Donatellos überrascht hier am meisten das räumliche Verhältnis der Figuren zu ihrer Umgebung. Kaum die Hälfte der Bildfläche nimmt ihre Höhe ein. Darüber hochragende, luftige Hallen oder weitschichtige Baulichkeiten ringsum, auf die allein sich bezeichnenderweise die Vergoldung beschränkt. Die Heilung des

Abb. 108. S. Daniele vom Hochaltar in S. Antonio. Padua.
Nach einer Originalphotographie von Gebrüder Alinari in Florenz. (Zu Seite 96.)

Jähzornigen geschieht inmitten eines rechteckigen Amphitheaters mit Stufenplätzen und Brüstungen. Der Geizhals ist auf freiem Platz zwischen Pfeilerhallen aufgebahrt. Das „Wunder von Rimini" vollends ereignet sich unter mächtigen Tonnengewölben, die wie eine Reminiscenz an die Reste der Konstantins-Basilika auf dem römischen Forum anmuten. Nur die Architektur, vor der sich die Szene mit der unschuldigen Mutter abspielt, ist flach wie die Wölbungen romanischer Kirchen. Die übrigen Baulichkeiten sind nicht mehr nur Raumwerte, sondern Stimmungswerte. So hoch und frei wollte Brunelleschi seine Kirchen wölben. Selbst nach rückwärts schweift der Blick ungehemmt.

Abb. 109. SS. Lodovico und Prosdocimo vom Hochaltar in S. Antonio. Padua. (Zu Seite 97.)

Über die Arena breitet sich der Himmel mit vergoldeter Sonne und vergoldeten Wölkchen. Die Hallen von Rimini lassen durch Gitterwerk hindurch eine zweite, gleich breite, noch eingerüstete Gewölbereihe erkennen, und auf den beiden anderen Reliefs sind die Wände wie von Fenstern und Rosetten durchbrochen. Die Bauformen selbst aber bleiben eigenartig spröde. Ein Wechsel von möglichst einfachen Gebilden, große Quaderwände, Pfeiler, Architrave, Giebel, Rundbogen, verkürzte Rosetten als Flächenfüllung, vorkragende Galerien, angelegte Leitern, herausgesteckte Stangen. Es sind perspektivische Hilfen zur Verdeutlichung der Raumtiefe. Man will darin einen Einfluß der Paduaner Schule Squarciones sehen. Zweifellos ist ein solcher vorhanden, aber ebenso sicher ist, daß er lediglich weiter entwickelte, was in der Reliefkunst Donatellos schon von Anbeginn lag und sich bereits in Siena, vollends dann in den Sakristei-Medaillons von S. Lorenzo entfaltet hatte. Den ersten Anstoß gab auch hier Brunelleschi. Man hat ferner betont, daß bei dem Relief mit der unschuldigen Mutter und beim „Wunder von Rimini" der perspektivische Augenpunkt etwa in der Bodenlinie liegt. Das sei oberitalienischer Brauch. Aber das gilt nur für die Architektur. Die Figuren sind ohne Rücksicht darauf modelliert. Und die beiden anderen Reliefs, in denen die „perspektivischen Künsteleien" der Architektur mindestens ebenso ausgedehnt sind,

verlegen den Augenpunkt nach Florentiner Art in die Mitte der Bildfläche. Es handelt sich also keinesfalls um eine einschneidende Wandlung des ganzen Reliefbildes, sondern nur um neue Versuche, das Problem der Raumperspektive zu lösen, soweit es architektonische und geometrische Formen betrifft. Das, was diesen Reliefs ihre Stellung in Donatellos Kunst und in der ganzen Renaissance verleiht, ist nicht oberitalienisch. Wieder triumphiert Donatello der Menschenbildner. Alles, was sich mit dieser Seite seiner Kunst berührt, ist ihm willkommen, selbst das scheinbar Unzugänglichste. Den Wundertäter schildert er vor allem durch die Wundertat. Nur einmal, in Rimini, steht S. Antonio auch räumlich im Mittelpunkt, in allen übrigen Reliefs ist er zur Seite geschoben, formal gleichwertig mit den Gestalten, denen sein Tun gilt. Aber er bleibt doch stets die Hauptfigur. Aller Augen sind auf ihn gerichtet, doch er weiß es nicht. Seine Bewegungen sind sicher und würdevoll, ja anmutig. Er hat etwas Aristokratisches, das doppelt wirksam wird durch seine Umgebung. Denn diese ist buntscheckig bis zum Barocken, erregt bis zur Ekstase. Auf den Knieen nahen sie sich ihm — Stutzer und Bettler, Alt und Jung. Sie drängen und verdrängen sich, sie fassen sein Gewand, sie küssen den Boden, den sein Fuß betrat, aber sie fliehen auch, wie vor Unfaßbarem. In seiner unmittelbaren Nähe ein Kommen und Gehen, „ein Hin und Her, ein Durcheinander, ein Gedränge; die Äußerung und der Austausch der Teilnahme, jene Neugier, die auf Postamente und Sockel steigt“ (Voege). Das ist die erste Darstellung einer Volksmenge, wie sie wirklich ist, eine „Psychologie der Masse“. Wenn stilkritischer Übereifer hier zergliedernd die Figürchen für sich wertet, heißt das ein Verkennen dieser ganzen Kunst. Als habe Donatello bei diesen kaum halbmeterhohen Reliefs einzelne Teile erst noch seinen Gehilfen überwiesen! Nur Meisterhände vermochten das Modellierholz mit solcher Verve zu führen. Über das Einzelne glitten sie oft nur andeutend hin. So skizzenhaft und bizarr es aber zuweilen auch sein mag: der geniale Eigenwille bleibt überall siegreich. Und er waltet hier über einen Reichtum von Gegensätzen, der selbst bei einem Donatello überrascht! Prächtige Gestalten und Köpfe, Bewegungen von vollendeter Grazie, Stellungen von köstlicher Naivetät — dicht daneben aber Alltags- und Straßenfiguren von gewöhnlichster Bildung, Physiognomien von absonderlicher Häßlichkeit. Zuweilen dringt die Antike besonders mächtig vor. Schon in den Trachten. Auffallend häufig ist der Chiton, der die Arme nackt läßt und bei schnellen Bewegungen sich um die Schultern segelartig bläht. Aber im „Wunder zu Rimini“ dann wieder eine Musterkarte

Abb. 110. „Wunder von Rimini“. Relief vom Hochaltar in S. Antonio. Padua.
Nach einer Originalphotographie von Gebrüder Alinari in Florenz. (Zu Seite 97.)

modischer Kopfbedeckungen! — Auf dem Relief der „Heilung des Zornigen“ ist einem antiken Flußgott seine Quell-Nymphe zugesellt. Lang ausgestreckt ruht sie am Boden — offenbar einem antiken Werk direkt nachgebildet. Ihre knospende Gestalt bleibt unter Donatellos Frauen einzig. Nicht so die jugendliche Frau, die auf dem „Geizhals-Relief“ so erregt nach rechts eilt. Das ist die „virago“, wie er sie besonders gern darstellt, selten aber so formenschön und vornehm wie hier. Und dann auf dem Rimini-Relief wieder eine Gestalt von der Straße: die Alte, die mit häßlich verzerrtem Gesicht die Ware ihrer Körbe aus-

Abb. 111. „Das steinerne Herz des Geizigen“. Relief vom Hochaltar in S. Antonio. Padua. Nach einer Originalphotographie von Gebrüder Alinari in Florenz. (Zu Seite 97.)

ruft! Dazu Übertreibungen aller Art, krampfhafte Streckung der Glieder, Gespreiztheit der Bewegungen, Aufrecken der ganzen Gestalt zu unnatürlicher Länge. An einzelnen Stellen scheint selbst die Kraft der Komposition zu erlahmen, der Zusammenhang sich zu lockern, aber auch sie wirken zuletzt noch als glückliche Kontraste der Hauptgruppen. Aus deren gleichköpfiger Reihung ragen einzelne Gestalten auf, Zuschauer, die einen erhöhten Standort erklettert haben und dort meist zu Paaren sich aneinander lehnen. Es sind nur die Cäsuren im stürmischen Versmaß. Ob zu fast voller Körperlichkeit herausmodelliert, oder fast nur von Konturen umrissen — die formale Einheitlichkeit wird nirgends durchbrochen. Schon dadurch sind diese Bronzetafeln von denen an Ghibertis Türfeldern des Baptisteriums völlig getrennt. Diese waren damals ihrer Vollendung nicht mehr fern. Zweck und Form sind bei ihnen gänzlich andere: Schaustücke an öffentlicher Straße, quadratische Tafeln, in vollem Tageslicht, übereinander. Auch ganz andere Themata. Aber über diese Abweichungen der Aufgabe geht der Gegensatz der Kunstweise noch hinaus. Ghiberti füllt seine Felder mit Gebilden, die sich in feinster Weise neben- und übereinander ordnen. Keine regelmäßige Schichten, keine strenge Scheidung. Die Bewegung verteilt sich ganz ungleichmäßig im Terrain, oder sie strömt aus der Tiefe nach vorn, während sie bei Donatello sich ausbreitet, wie im Vordergrund einer Bühne und möglichst viele Köpfe in dieselbe Höhe gebracht sind. Da wirkt noch die alte predellenmäßige Streifenkomposition nach. Aber nicht nur eine ganz andere Art zu gruppieren, sondern auch eine andere Art zu „bilden“. Ghiberti denkt wie ein Goldschmied. Er heftet die vordersten Figuren sogar frei auf und modelliert die übrigen rundlich heraus, wie beim Treiben einer Metallplatte. — Donatello arbeitet in die Tiefe hinein, er behandelt das Tonmodell für den Bronzeguß nicht anders wie die Marmorplatte. Berechtigt sind beide Wege, denn beide führten zum Ziel. Aber Ghiberti gelangte nur durch eine ungewöhnliche Geschicklichkeit dahin, Dona-

Abb. 112. „Das Maultier beugt sich vor der Hostie". Relief vom Hochaltar in S. Antonio. Padua. Nach einer Originalphotographie von Gebrüder Alinari in Florenz. (Zu Seite 97.)

tello folgt einem ewiggültigen Kunstprinzip. Ghiberti zeigt, wieweit der Plastiker mit dem Maler zu wetteifern vermag, Donatello, wie er ihm auf seinem ureignen Boden ebenbürtig werden kann. Das sind formale Gegensätze, und sie gipfeln in einer verschiedenen Gewöhnung zu „sehen". Dazu aber kommt der Gegensatz der Stimmung und der Erzählungsweise. Ghiberti bietet köstliche Genrebilder historischen Inhaltes, Donatello Historienbilder mit genrehaften Einzelheiten. Fürwahr ein goldenes Zeitalter der Kunst, das solche Schöpfungen nebeneinander hervorbrachte! Es sind die Höhepunkte von Entwickelungsreihen, die durch Jahrhunderte reichen. Aber Ghiberti bleibt im Zusammenhang mit seinen Vorläufern, Donatello stürmt seiner Zeit weit voraus. Denn auch den Reiz der großen Schöpfungswerke haben diese Paduaner Reliefs, daß sie noch ein „Höheres" ahnen lassen. Etwas Herbes ist in ihnen, wie in noch nicht völlig reifen Früchten. Erst zwei Menschenalter später entfalten sich diese Keime zu voller Pracht. Das brachte ihnen Raffael. Er hat diese Reliefs genau gekannt, wahrscheinlich in Padua selbst „vor 1508" gezeichnet. Eine in den Uffizien erhaltene

Abb. 113. „Heilung des Zornigen". Relief vom Hochaltar in Antonio. Padua. Nach einer Originalphotographie von Gebrüder Alinari in Florenz. (Zu Seite 97.)

Abb. 114. Grablegung Christi. Relief vom Hochaltar in S. Antonio. Padua. Nach einer Originalphotographie von Gebrüder Alinari in Florenz. (Zu Seite 102.)

Skizze gibt Hauptteile nach der Erzählung des Herzwunders, in den vatikanischen Fresken finden sich zahlreiche Figuren und Gruppen, die durch diese Reliefs inspiriert sind. Voege hat dies unwiderlegbar nachgewiesen. Er hält sich dabei seiner Aufgabe gemäß an die einzelnen entlehnten Figuren selbst und begnügt sich, die allgemeine Verwandtschaft der Auffassungsweise nur zu streifen. Einmal erkannt, eröffnet dieser Zusammenhang zwischen Donatello und Raffael aber einen jener Lichtblicke, die blitzartig das tiefste Leben des Kunstschaffens erhellen. Donatellos „Wunder des S. Antonius“ und Raffaels „Fresken in der Camera della Segnatura“ sind als Denkmäler historischer Monumentalkunst Marksteine des gleichen Pfades. Bei Raffael stehen sie inmitten blühender Gefilde, im hellsten Sonnenglanz — bei Donatello ragen sie mächtig auf aus einem noch im Dämmerlicht befangenen Brachland. Um so gewaltiger erscheint die Kraft, die sie dort aufpflanzte. Das empfindet man gerade in Padua. Dort redet die Erzählungskunst Giottos von den Wänden der Cappella dell' Arena herab ihre gewaltigste Sprache. Dann aber verstummt der monumentale Stil. Erst Donatellos winzige Reliefs erwecken ihn wieder, jedoch — nur auf kurze Zeit! Dieselben Szenen, die ihn zu so lebensprühenden Darstellungen anregten, wurden in demselben Santo sechs Jahrzehnte später für Tullio Lombardo und die Seinen nur Vorwand, glänzende klassizistische Schulung zu zeigen. —

Das Pathos dieser Bronzereliefs hat einen frohen Grundton. Es ist Ausdruck der Neugier, des Staunens, der Bewunderung, der inbrünstigen Verehrung. Kann diese Erzählungsweise ihre Kraft und Glut bei tragischem Stoff noch steigern? Antwort darauf erteilt das große Stuckrelief der „Grablegung Christi“, das jetzt, und wohl auch ursprünglich, der Rückseite des Altars als Postpendium dient (Abb. 114). Für die Beurteilung dieses Werkes bieten sich zwei Folien: Donatellos eigene, etwa zehn Jahre zuvor gemeißelte Tafel des römischen

Tabernakels und Giottos Fresko in der Cappella dell' Arena zu Padua. Seltsamerweise steht dem letzteren Donatellos römisches Werk in mancher Hinsicht näher als das Paduaner. Die klassische Mäßigung der Klage, die der kleinen Darstellung in S. Peter mit Giottos Fresko gemeinsam bleibt, ist in dem Stuckrelief verschwunden. Soweit die Gestalten nicht unmittelbar beschäftigt sind, den Leichnam des Herrn in den Sarkophag zu betten, überlassen sie sich dem wildesten Schmerz. Kein Schluchzen mehr, sondern ein Toben, kein verhülltes Antlitz, sondern krampfhaft verzerrte Züge. Bei Giotto stürzt sich Johannes mit weit geöffneten Armen auf den Herrn, in dem römischen Relief eilt die bewegteste Gestalt mit erhobenen Armen herbei — in dem Paduaner Steinbild werfen zwei Frauen ihre Arme stürmisch empor, die dritte rauft sich das Haar, und eine andere hält sich die Schläfen. Diese vier Klagenden stehen allerdings im Hintergrund, nur teilweis sichtbar. Vorn, wie in Rom, nur die Handlung selbst. Diesmal aber halten acht starke Arme den toten Leib noch in der Schwebe, noch über dem Sarkophag, der hier als hoher, rechteckiger Steinkasten fast die ganze untere Hälfte der Bildfläche beansprucht. Seine in Felder geteilte Vorderwand ist mit bunten Glaspasten musivisch ausgelegt, und die gleiche Dekoration bleibt auch der einzige Schmuck der Rückwand hinter den Figuren selbst, soweit von dieser überhaupt etwas zu sehen ist. Denn dicht über den Köpfen schneidet das Relief ab; kaum daß noch für die emporgestreckten Hände genügend Raum bleibt. Diese Kompositionsweise erklärt sich aus Format und Standort. Ein innerer Gegensatz zu den Bronzetafeln mit den Antoniuswundern ist nicht vorhanden. Aber die Leidenschaft, die dort als freudige Bewegung in den Figuren glüht, wird hier zu einem gellenden Wehruf, und das Herbe in Typen und Formen wird ohne irgend welche Milderung in die Deutlichkeit des lebensgroßen Maßstabes übertragen. Da stößt es ab. Auch

Abb. 115. Donatello. Beweinung Christi. Paduaner Zeit. Saint-Antoine-Kapelle. Siehe Seite 116.

Abb. 116. Beweinung Christi. Bronze-Plakette. (Zu Seite 104.)

hat das Relief sehr gelitten und ist mit dickem Firnis überzogen. Einzelnes, wie besonders die in ihrer Bewegung völlig lahme Gestalt zu Füßen der Bahre, weist auf zu raschen Abschluß der Arbeit, die fast wie Improvisation wirkt. Einen verwandten Höhepunkt der Heilstragödie hat Donatello in ähnlichem Geist, aber doch noch sorgsamer behandelt. Das kleine Bronzerelief der Beweinung Christi im South-Kensington-Museum in London (Abb. 115) mit ausgeschnittenen Konturen, zum Auflegen auf eine Fondfläche bestimmt, ist psychologisch tiefer und kompositionell feiner abgestimmt. Es gibt nur die Klage. Der heilige Leichnam ist im Schoß Mariä gebettet. Sie sitzt auf der Erde und diese niedrige Gruppe umstehen vier Trauernde, symmetrisch verteilt, aber meisterhaft variiert. Johannes rechts birgt abgewandt das Haupt in der Hand wie auf dem Relief in S. Peter; Magdalena links streckt dem Heiland beide Arme entgegen, in einer jener am innigsten sprechenden Bewegungen, bei denen doch das deutende Wort versagt. Diese eine Gestalt genügte, um Donatellos Größe zu lehren! Ebenbürtig ist freilich auch ihre wild klagende Genossin hinten neben Johannes. Man beachte dabei, wie prachtvoll hier überall die Körperformen unter den dünnen Gewändern hervortreten! Gerade darin bietet dieser kleine unciselierte Rohguß für den Mangel an Frische, den das große Paduaner Steinrelief an einzelnen Stellen zeigt, vollkommenen Ersatz, aber im Zusammenhang mit den Paduaner Skulpturen wird es hier nur erörtert, weil es inhaltlich ein Gegenstück zu jenem Stuckrelief bildet. Stilistisch könnte es auch in spätere Zeit gehören. Eine in mehreren Exemplaren erhaltene Bronze-Plakette derselben Szene mit neun Figuren ist von Donatello wohl nur inspiriert (Abb. 116).

Immerhin mochte Donatello in Padua an der Spitze seines großen Ateliers für manche Nebenarbeit noch Zeit finden. Vasari erwähnt seine ausgedehnte Tätigkeit für ein Nonnenkloster und nennt, neben „zahllosen durch die ganze Stadt zerstreuten Stücken", besonders einen geschnitzten S. Sebastian, eine Marmor-Madonna, sowie viele Ton- und Stuckfiguren.

Der Altar im Santo selbst ward 1450 vollendet und die Reiterstatue des Gattamelata wurde erst 1453 aufgestellt. In dieser Zeit scheint Donatello aber auch mit anderen Centren oberitalienischer Kunst in Verhandlungen getreten zu sein: in Modena erhält er den Auftrag zu jenem schon erwähnten Reiterbild des Borso d'Este, für Mantua beginnt er ein Grabmal des S. Anselmo, in Ferrara begutachtet er zwei Reiterdenkmäler. Von allen diesen Unternehmungen wissen wir bisher nichts Näheres. An das wichtigste, das Monument für Modena, wird Donatello noch 1453 gemahnt — offenbar vergebens. Die Modelle für das S. Anselmo-Denkmal waren 1458 noch nicht gegossen. Wahrscheinlich kam er in diesen Jahren auch nach Venedig. Vasari berichtet, Donatello habe dort für die Kapelle der Florentiner in S. Maria dei Frari die Holzstatue des Täufers gearbeitet. Sie befindet sich noch dort (Abb. 117). Die Auffassung ähnelt der des Johannes von Orvieto im Berliner Museum. Wie dieser, ist er vor einer Anzahl von Zuhörern stehend zu denken. Die sprechende Bewegung der erhobenen Rechten ist an der Bronze-Statue S. Antonios in Padua vorbereitet. Aber der Gesichtsausdruck ist differenziert. Naive Gläubigkeit und Überredungskraft in wunderlicher Mischung.

Dabei ein Typus, der nicht gerade auf geistige Gewandtheit deutet. — —

Donatellos Ruhm muß damals in Oberitalien ebenso volkstümlich gewesen sein, wie in Florenz. Er drang selbst bis nach Dalmatien, wo ihm freilich Michelozzo den Weg gebahnt haben mag. 1453 wendet sich der Erzbischof von Zara an seinen Amtsbruder in Treviso, um Entwürfe Donatellos für seinen Palast zu erlangen. Aber den alten Meister selbst zog es nach Florenz zurück. Er soll gesagt haben, die Huldigungen der Paduaner seien ihm nicht zuträglich. War selbst der Sechziger das in Florenz nicht gewohnt? Empfand er, daß das künftige Schicksal seiner Kunst nur in seiner Heimat entschieden werden könne? Mindestens seit 1456 war Donatello, abgesehen von einem längeren Aufenthalt in Siena, bis zu seinem Ende in Florenz tätig.

* * *

VI.

Altersstil (1453—1466).

Wann wird ein großer Künstler greisenhaft? Wenn der Blick sich trübt und die Hände zittern? — Aber in ihm lebt noch eine Gestaltung heischende Welt! Wenn ein jüngeres Geschlecht ihn nicht mehr versteht? — Aber er wurzelt tiefer als dieses und schaut von ragendem Gipfel in weitere Fernen! Wenn seine Einseitigkeit zum Eigensinn wird? — Aber er hat ein Vermächtnis abzuschließen, das durch jedes Zugeständnis einbüßt! —

Kein Schwinden der Schöpferkraft zeigen Donatellos letzte Werke, wohl aber ein allmähliches Nachlassen der konzentrierenden Spannung, die den künstlerischen Gedanken in seine klarste Form zwingt.

Ganz wahren diese nur noch zwei Einzelstatuen, die man zusammen nennen muß, mögen sie auch zeitlich getrennt sein, zwei Büßer: der bronzene Johannes im Dom von Siena und die aus Holz geschnitzte Magdalena im Baptisterium in Florenz. Der Täufer (Abb. 118) wurde 1457 abgeliefert — wiederum nur die Abschlagszahlung eines umfangreichen Auftrages, dem in den nächsten Jahren noch andere folgten. In der Tat war Donatello dann noch wiederholt in Siena. — Die Bronzestatue seines Täufers (Abb. 118) kann man fruchtbar mit seinen zahlreichen Gestalten desselben Namens vergleichen, besonders mit der Bronze aus Orvieto, dem Marmor im Bargello und der venezianischen Statue. Man kann sie aber auch neben die Campanile-Figuren stellen. Vor allem mit dem Zuccone ist sie innerlich nah verwandt. Auch dieser Johannes ist ein Philosoph der Straße, aber er ist zugleich auch der Prediger in der Wüste, der Bekehrung fordert und Buße. Nicht so hager wie das Modell der Bronzestatue und der Psalmensänger im Bargello, ist es doch eine Gestalt ohne jeden Formenadel: die Füße breit, die Knöchel und Beine gichtig geschwollen. (Der rechte Arm ist ergänzt.)

Abb. 117. Johannes der Täufer. Venedig. S. Maria dei Frari. Nach einer Originalphotographie von Gebrüder Alinari in Florenz. (Zu Seite 104.)

Auch über diesem überlebensgroßen Körper hängt lose nur ein rohes, kaum gegürtetes Fell, seitlich offen wie der antike Chiton. Schon die Gestalt in ihrer vierschrötigen Breite hat etwas Zuverlässiges. Im Kopf wird es zur werbenden Kraft (Abb. 119). Die tief liegenden Augen scheinen zu glühen, der breite, geöffnete Mund zu zucken, und das noch dichte Haar ballt sich über der massigen Stirn wie Wellen und fließt zu den Schultern herab. Ähnlichen Charakter trägt das bronzene Christushaupt im Santo zu Padua. Aber der „Bronze-Stil" behält hier noch mehr den malerischen Charakter der Tonskizze; noch geringer ist die Bestimmtheit der Formen. Im Fell sind die Zotteln gebildet, wie eine Meisterhand flüchtige Farbenflecke auf die Leinwand setzt.

Die Blutsverwandtschaft der Magdalena (Abb. 120) in Florenz mit diesem Täufer tritt in der härteren Formengebung, zu der Holz und Schnitzmesser zwingen, minder sinnfällig hervor. An Großzügigkeit steht wenigstens der Kopf auch hier selbst dem Zuccone nicht nach. Man sehe Augen- und Mundpartie! Der Gesamteindruck bleibt trotz des schlimmen späteren Anstrichs mit brauner Farbe gewaltig. In der Auffassung herrscht ein Gegensatz zum Johannes. Dieser ist Büßer und Prediger zugleich, das Aktive des Mannes ist stärker betont — Magdalena ist nur Büßerin, nur passiv, physisch und seelisch ganz erfüllt von der Last vergangener Sünden. Eine solche „Magdalena" ist in der Kunst weder vor noch nach Donatello dargestellt worden: in der Tat nicht viel mehr als ein Skelett, fast das Bild einer Toten. Aber sie lebt, sie steht noch aufrecht auf ihren dürren Füßen, und der Totenkopf murmelt Gebete. Das ist das tief Erschütternde in dieser Gestalt. Als vernähme man über ihr schon die Donnerworte Savonarolas: „Agite poenitentiam! O Florenz, Du sitzest an den Wassern Deiner Sünden!" Das hätte der junge Donatello doch nicht bilden wollen, nicht bilden können. Doch auch in dieser Spätzeit faßte er den Abschluß des Lebens nicht stets so auf. Das bezeugt die meisterhafte Bronzebüste einer Greisin im Bargello (Abb. 121), die früher als Arbeit Vecchiettas galt, von Bode aber mit gutem Grund jetzt für Donatello in Anspruch genommen wird. Sie stammt aus der Guardaroba der Medici, wo Vasari Donatellos Bildnis der Gattin Cosimos sah. Die Büste ist offenbar nach einer Totenmaske gearbeitet, aber auf den schon etwas spitzigen Zügen liegt ergreifend ein tiefer Friede.

Abb. 118. Johannes der Täufer. Siena. Dom. (Zu Seite 105.)

Judith.

Die sichere Fixierung des Sieneser Täufers, 1457, gewährt einen stilistischen Anhalt, um dieser nachpaduanischen Zeit noch ein anderes, weitaus bedeutenderes Bronzewerk zuzuweisen, das allen Donatello-Biographen Schwierigkeit machte: die Judith-Gruppe (Abb. 122—126). Bode setzt sie um 1440 an, Schmarsow noch früher, Tschudi, Pastor und neuerdings

Mackowski dagegen entscheiden sich für die Spätzeit — wie ich glaube mit Recht.

Auch die Judith-Gruppe" hat Standort und Zweck verändert. Ursprünglich war sie ein Brunnenschmuck im Hof der Casa Medici — also von vorwiegend dekorativem Wert, etwa wie die zerstörte Sandstein-Figur des „Reichtums" („Dovizia"), die seit 1431 über einer Säule auf dem Mercato vecchio stand. Nach der Vertreibung des Piero de' Medici wurde die „Judith" ein öffentliches Nationaldenkmal. Man stellte sie 1495 am Eingang des Regierungspalastes auf, möglicherweise auf der balusterförmigen Basis, die einst den Bronze-David trug und nun die Inschrift erhielt: „Exemplum Sal. Pub. Cives posuere MCCCCXCV". — 1504, als Michelangelos David ihre Stelle einnahm, ward sie auf ihren heutigen Standort unter dem Seitenbogen der Loggia de' Lanzi übertragen. Er ist der denkbar ungünstigste. Aber auch zuvor konnten die Schwächen der Komposition nicht verborgen bleiben. Sie wurzeln teilweise bereits in der Aufgabe selbst. Holofernes wird getötet, wie er trunken auf seinem Lager ruht. Wirklich darstellen ließ sich dies überhaupt nur in einem Relief — eine Freigruppe vermag die Situation nur anzudeuten. Nichts anderes hat auch Donatello versucht. Judith steht hoch aufgerichtet über Holofernes. Dieser sitzt auf einem Kissen; seine Beine hängen rechts und links von einer Ecke des dreieckigen Sockels herab, den Oberkörper aber hat die Heroine emporgerissen, faßt mit der Linken das Haupt an den Haaren und sucht zugleich den Leib mit ihren Knieen

Abb. 119. Kopf Johannes des Täufers. Siena. Dom.
Vergl. Abb. 118. (Zu Seite 106.)

in aufrechter Lage zu erhalten, um den Todesstreich führen zu können. Dabei tritt sie über die Schulter hinweg auf die rechte Hand des Mannes, die ebenso wie die linke steif herunterhängt. Das ist eine verzwickte Gruppierung, bei der man für Holofernes unwillkürlich an den Mannequin denkt. Und sie war nicht unbedingt nötig, selbst dann nicht, wenn Donatello die Darstellung der schon vollbrachten Tat, wie Cellinis Perseus sie bietet, vermeiden wollte. Man denke sich, daß Judith den Trunkenen vom Bett herabgezerrt hätte und ihn am Boden schleifte, etwa wie der

„Gallier“ im Museo Buoncompagni in Rom sein totes Weib! Oder aber man variiere Donatellos eigene Abraham-Isaak-Gruppe des Campanile der schwereren Aufgabe gemäß, bei der beide Figuren räumlich gleichen Wert erhalten mußten! Auch das ist möglich, wie die „Siegesgruppen“ Michelangelos, Giovannis da Bologna und Bandinellis bezeugen. — Als „Freigruppe“ ist die „Judith“ verfehlt. Das rügte schon 1504 der Sprecher der Behörde, Messer Francesco. — Aber als bildnerisches Wagnis ist sie von bewundernswerter Kühnheit. Das ist ein ähnliches Ergebnis wie das der zweiten Reihe der Campanile-Statuen im Hinblick auf die Anforderungen statuarischer Kunst. Und wie dort verstummt der Widerspruch vor der Lebensfülle, die das Ganze und alle Einzelteile ausströmen. Die Beine und Arme des Holofernes hängen so „unschön“ herab wie möglich, aber sie sind unübertrefflich naturwahr modelliert (Abb. 123). Die Judith hat keine glücklichen Umrisse — aber wer vermöchte diese Gestalt je zu vergessen, wie sie, von schweren Falten umrauscht, das Schwert hebt und es doch noch in der Schwebe hält, als durchrieselte sie ein Schauer. So mordet man den Schlaf, und wie Macbeth scheint diese Judith stumm zu sich selbst zu sprechen:

„Wär's abgetan, so wie's getan ist!“ —

Und wieder, wie beim Bronze-David und beim Gattamelata, tönt auch bei dieser alttestamentarischen Gestalt die Antike wirksam mit. Dicht neben der Judith-Gruppe steht in der Loggia de' Lanzi noch heute die als „Thusnelda“ bekannte antikrömische Kolossalstatue einer „Germania“, deren Züge sich Donatello eingeprägt haben müssen, als sie sich noch in Rom befand. Das erkannte zuerst Eugène Müntz, und er hat damit eine der klassischsten Frauentypen Donatellos erklärt. Deutlicher weist auf diesen antikisierenden Zug das ornamentale Beiwerk. Der Schulterüberwurf der Judith zeigt zwei gleichsam aufgestickte Puttenpaare, und Holofernes trägt am Hals einen Cameo. Weit auffälliger aber wird dies Antikisieren am Sockel, dessen drei Seiten Puttenreliefs schmücken (Abb. 125 u. 126). Vorn wird das Bildnis eines Bacchusknaben umtanzt, umhalst, mit Hörnerklang gefeiert, auf den beiden anderen Seiten plündern die Eroten die Rebstöcke und plätschern in einer großen runden Vase, vor der zwei ihrer Gespielen wie trunken ruhen. Hier klingt der Ton der beiden Sängertribünen fort, nur noch weit zügelloser, in orgiastischem Taumel. Formal sind diese nackten Putten denen der Stuckmedaillons an der Sakristeidecke von S. Lorenzo verwandt, und wie dort, so ist auch am Sockel der Judith nicht nur jeder Eckpilaster, sondern auch der Rand der Weinkelter mit winzigen Putten geschmückt.

Abb. 120. Sa. Magdalena. Florenz. Baptisterium. (Zu Seite 106.)

Die Datierung freilich kann sich auf diese klassischen Elemente nicht stützen, denn sie durchziehen Donatellos ganzes Lebenswerk. In ihrer Gesamtheit bleibt die Judith-Gruppe dem klassischen Altertum sogar ferner als irgend eine andere Schöpfung des Meisters. Nichts mehr von Rücksicht auf Formenschönheit; kein Abwägen harmonischer Massen, wie zuweilen nach dem römischen Aufenthalt! Gerade darin vielmehr eine Rücksichtslosigkeit, die fast bizarr wird, wie bei den Gestalten und Gruppen der Paduaner Reliefs. In Padua stehen auch die stilistisch unmittelbar verwandten Figuren. Man ver-

[illegible]

gleiche die Judith mit der Sa. Giustina: Faltenwurf, Ärmel, Hände, Kopf! Man prüfe die Arbeit an dem [illegible] Schulterüberwurf mit ihren Lutten und Fransen, und beachte dann die gleichen Teile an der Dalmatika des S. Daniele in Padua! Das Haupt des Holofernes erinnert in der ganzen Auffassung an das des Paduaner Crucifixus und des Christus zwischen den Engeln an der kleinen quadratischen Altartafel. Dies alles weist täglich auf die Paduaner Zeit. Über die weitere Frage, ob das Werk vor oder nach 1473 entstanden sei, entscheiden dagegen die späteren Arbeiten, vor allem der Kronzeläufer in Siena, der in der Behandlung des Kopfes und des Nackten die schlagendsten Analogien bietet. Wie bei der Sieneser Kronze ist auch hier die fast dekorative Fernwirkung der früheren Marmorfiguren in Erz übertragen. Aber auch der Gesamtcharakter der Judith-Gruppe auf ihrem Sockel ist mehr dekorativ als monumental. Beim Brunnenschmuck war dies berechtigt. Als sich die Gruppe im hohen Hof der Mediciner hob, und sowohl die Masken der Sockelreliefs, wie das über dem Sockel liegende Kissen aus seinen Ecken Wasserstrahlen in ein von Donatello selbst ornamentiertes Granitbecken entsandten, war auch die Wirkung schon deshalb weit besser, weil der Sockelteil breiter erschien. Allein auch da mußte man die [illegible] Hilfe [illegible]. Ein Momentbild ist eigentlich und [illegible] verkürzt. So schafft Donatello auch früher, aber er hält dann die Zügel fester in den Händen. Hier lockert sich in der Komposition der Hauptgruppe und vollends in den Lutterreliefs das ganze plastische Gefüge. Dies ist der letzte [illegible] der veranlaßt diese Gruppe [illegible] und die Sockelreliefs [illegible] als die Paduaner Wunderbilder anzusehen.

Und dazu gibt das Werk, das unzweifelhaft dem Ende von Donatellos Laufbahn angehört, eine wesentliche Bestätigung

der Bronzeschmuck der

Kanzeln von S. Lorenzo.

In diesem an Problemen so reichen Künstlerleben sind diese letzten Arbeiten die problematischsten. So, wie sie am Ende des Langhauses von S. Lorenzo vor Augen stehen, als bronzene Brüstungswände zweier säulengetragenen Kanzeln, wurden sie erst zurechtgestutzt wurden. Den Auftrag zu der ganzen Arbeit erhielt Donatello spätestens um 1460. Er starb dann darüber hin; fertiggestellt wurden die Stücke von seinem Schüler Bertoldo. Das berichtet schon Vasari. Nur die rechte Kanzel trägt auf einem von Centauren getragenen Täfelchen die Worte: „Opus Donatelli Flo.", die entsprechende Plakette des Gegenstückes bleibt leer. Wichtiger, als die Rekonstruktion ist

Abb. 122. Judith-Gruppe. Florenz. Loggia de' Lanzi.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu Seite 107.)

etwa hundert Jahre nach Donatellos Tode vollendet. Einzelne Stücke der Rückseiten sind geschnitzte Kopien nach Ghiberti und Giovanni da Bologna. Die Hauptteile müssen schon 1510 zwei Kanzeln gebildet haben, denn als „due Pergami di bronzo per Evangelio et Epistola" werden sie in Albertinis „Memoriale" dieses Jahres erwähnt. Aber damals befanden sie sich an anderer Stelle, von der sie 1515 beim Einzug Leos X. fortgenommen und als ein Hauptstück des Festapparates provisorisch

die Frage, wieweit hier Donatello noch persönlich erfindend und ausführend beteiligt ist. Semrau hat die Beantwortung in einer der eingehendsten Sonderstudien versucht, die Donatello bisher überhaupt gewidmet wurden. Er gibt ihm nur die drei Reliefs an der Vorderseite der rechten Kanzel: Höllenfahrt, Auferstehung, Himmelfahrt, und die rechte vordere Hälfte der linken Kanzel nebst dem Relief der angrenzenden Schmalseite: die Beweinung und die Grablegung; doch seien schon diese überarbeitet,

Abb. 123. Detail der Judith-Gruppe. Vergl. Abb. 122. Fuß des Holofernes. (Zu Seite 108.)

beziehungsweise nur noch nach donatellesken Motiven ausgeführt, ebenso der reiche Hauptfries der rechten Kanzel. Alles Übrige sei Schülerwerk in jedem Sinn, wobei der Paduaner Bellano maßgebend geworden. — So sorgsam auch diese „Arbeitsteilung" begründet wird, bleibt sie doch unwahrscheinlich, weil sie auf zweifelhafte oder wenig greifbare Künstlerpersönlichkeiten zweiten Ranges häuft, was nur als freilich bizarre Schöpfung eines Großmeisters ganz verständlich scheint, und weil Schüler bei der Aufgabe, das Werk ihres Meisters selbständig zu ergänzen, zweifellos überlegter komponiert und sorgsamer detailliert hätten. So hat sich denn auch die neuere Forschung gegen Semraus Hypothesen meist ablehnend verhalten und ist im allgemeinen zum Glauben an die schlichte Künstlersignatur zurückgekehrt. Das besagt allerdings nicht, daß Donatello bei längerer Kraft die Modelle in dem Zustand zum Guß gegeben hätte, in dem sie im Erz verewigt worden sind. Seine Art zu skizzieren ist für diese Spätzeit am besten aus dem im South-Kensington-Museum befindlichen Tonrelief der Steinigung und der Kreuzigung Christi ersichtlich, das als Skizze eines von der Arte della Lana bestellten Altarschmuckes zu betrachten ist und an seiner reichen Predella das Wappen der Forzori trägt (Abb. 127). Das Verhältnis der zahlreichen Figuren zum Raum und dessen ganze architektonische Gestaltung als hohe Doppelhallen erinnern einerseits an das „Wunder zu Rimini" in Padua, andererseits aber auch an das Kaiphas- und Pilatus-Relief der Passionsszenen, welche jetzt die linke Schmalseite der linken Kanzel von S. Lorenzo schmücken. Nun denke man, daß der Schöpfer dieser Tonskizze bei zunehmendem Alter die Sehschärfe und Sicherheit der Hände einbüßte, daß das Bewußtsein, ihm sei nur noch wenig Zeit gegönnt, ihn zu fieberhafter Schnelligkeit trieb, endlich, daß die Schüler in begreiflicher Pietät die Skizzen möglichst unverändert und jedenfalls im unciselierten Rohguß ausführten! Dann enthalten die Kanzelreliefs von S. Lorenzo nichts, das nicht als Donatellos Eigentum erklärlich wäre. Für eine biographische Skizze vollends, die lediglich den Zusammenhang dieses riesenhaften Lebenswerkes im großen schildern will, sind sie trotz aller einzelnen Ungleichheiten das einheitliche Denkmal von Donatellos letzter Kunst.

Was waren deren Ziele? —

Abb. 124. Kopf der Judith. Vergl. Abb. 122. (Zu Seite 108.)

Zunächst eine Freiheit in der Handhabung plastischer Formen, die aller hergebrachten Schranken spottet.

Es galt, Reliefs für Brüstungswände zu schaffen, also dieselbe Aufgabe wie bei der Orgel-Balustrade in Florenz, und eine ähnliche wie bei dem Paduaner Altarschmuck. Aber der tektonische Rahmen wird gesprengt. Die rhythmische Gliederung der figürlichen Szenen ist nur durch Baulichkeiten bewirkt, die der als Schauplatz unmittelbar dargestellten Szenerie selbst angehören. Und auch über dieses lockere tektonische Gefüge drängt die Gestaltenfülle heraus, stellt sich als Einzelfiguren vor die Pilaster, sucht ihren Platz außerhalb der Rahmen, die selbst nur noch als Brüstungen erscheinen, preßt sich an die Schranken, breitet sich im Hintergrund in kühnster Perspektive über die ganze Fläche und schwebt aus ihr heraus wie in den freien Äther. Ganz neu ist solche Kompositionsweise bei Donatello nicht. Selbst das Relief der „Frauen am Grabe" (Abb. 128), wo alle Figuren sich zwischen einer Pilasterreihe und durchbrochenem Gitterwerk bewegen, war an der Sängertribüne des Florentiner Domes vorgebildet. Nirgends aber ist dieses Prinzip zuvor zu solcher Kühnheit entwickelt, nirgends alle künstlerische Sophrosyne, alles, was auch nur entfernt ein „Maß-halten" erkennen läßt, so völlig beiseite geschoben wie hier.

Und nun vollends die Erzählungsart! Donatellos „gewaltiges Vermögen für das Geschehen" ist hier noch einmal auf einen Brennpunkt vereint. Nicht mehr mit den leiblichen Augen sieht er die Bilder — sie waren schon müde — sondern mit der Intuition des inneren Blickes „gießt er", um Dürers Worte zu gebrauchen, „heraus", was er sein Leben lang „von außen hinein gesammelt hat" — Gestalten, die sich aneinander drängen wie die Wellen eines reißenden Stromes. Sie steigen halb sichtbar aus dem Boden empor und ragen aus den Seiten vor; sie sind bald schemenartig flach, bald von übertriebener Körperlichkeit, von verschiedenstem Größenverhältnis und

Abb. 125. Sockelrelief der Judith-Gruppe. Amor zwischen Putten. Vergl. Abb. 122.
Nach einer Originalphotographie von Gebrüder Alinari in Florenz. (Zu Seite 108.)

Abb. 126. Sockelrelief der Judith-Gruppe. Vergl. Abb. 122. (Zu Seite 108.)

von ganz ungleichem bildnerischen Wert. Das Herrschende ist der Eindruck der momentanen Bewegung, schäumend und zuckend bis zum Paroxysmus — daneben aber auch wieder ganz stille Menschen, die nur eben gegenwärtig sind, und eine Fülle kauernder Gestalten in dumpfem Brüten: verkörperte Grabesruhe. Das sind keine Figuren mehr, an die man den Maßstab lebender Modelle legen darf. Ihre Glieder sind oft verrenkt, ihre Gebärden konvulsivisch, ihre Gesichter unter der Fülle herabflutender und gesträubter Haare verzerrt. Es sind Gebilde, die nur als Ausdruck eines Geistigen und Seelischen verstanden sein wollen. Am Ende seines Wirkens kommt Donatellos Kunstweise der Rembrandts, mit der sie auch schon früher manche Züge teilte, ganz nahe. Sie gleichen einander auch in der impetuosen Kraft der Mache, in der „furia del penello". Aber Donatello ist ein Greis geworden, gesprächiger als ein guter Erzähler sein darf. Wenige unter diesen Reliefs haben Hauptfiguren. Am mächtigsten ragt eine solche an den Frontreliefs der rechten Kanzel hervor, die das „Niedergefahren zur Hölle, auferstanden von den Toten, aufgefahren gen Himmel" zu einer Trilogie vereinen. Doch schon hier ist Christus selbst und seine ganze Umgebung von jener seltsamen Art, die Ruskin als „grotesk" bezeichnen würde — grotesk im Sinne des Schreckhaften, Gespenstigen. Und dies Groteske zeigt sich überall. Es mischt sich in die Klagen um den Gekreuzigten und den Toten (Abb. 129), in das Staunen der Frauen am leeren Grabe, selbst in die ekstatische Inbrunst, mit der die Jünger den als Strahlenbündel blitzartig herabfahrenden heiligen Geist empfangen. Grotesk heißt hier übertrieben, und so gilt es auch von allen Einzelfiguren, deren Gesamtheit anmutet wie Fieberphantasien einer geängsteten Seele. Durch alle diese Bilder geht etwas wie Todesschauer. —

Und doch sollen sie eine Stätte schmücken, von der aus das heilige Wort verkündet wird! Auch als Dekoration zeugen alle diese Bildwerke für Donatello allein. Nicht minder der Puttenfries oben, der diese grausigen Szenen in schriller

Dissonanz begleitet und dabei wieder die Flut bewegter Formen in engsten Rahmen bannt. Aus den Ecken stürmen, von ihren Führern kaum noch gebändigt, Rosse heraus, und selbst die Putten an den Pfeilerkapitälen sind in eiligem Lauf.

Dieser grotesk-dämonische Geist lauert im Hintergrund vieler Werke Donatellos, aber zuvor war er künstlerisch gebändigt — Macht gewann er erst über den Greis. So bilden die Kanzeln von S. Lorenzo in seiner Kunst den letzten Gipfel, der nicht mehr in sonniger Helle erstrahlt, sondern dessen wilde Formen sich blitzumzuckt in Nebel und Gewölk verlieren. —

Abb. 127. Tonrelief. Stäupung und Kreuzigung Christi. London. South-Kensington-Museum. (Zu Seite 111.)

Am 13. Dezember 1466 starb Donatello.

* * *

VII.

Atelierkunst. Madonnen. Einzelreliefs. Dekoratives.

Jeder Großbetrieb setzt sich in kleine Beträge um. In einem Bildhaueratelier veranlaßt dies der leitende Meister selbst. Donatello sprach sich in Formen aus wie der Musiker in Tönen, aber des Bildners Improvisation blieb in der Wachs- und Tonskizze erhalten und lockte gelegentlich zu sorgsamerer Bearbeitung. So sind die meisten Madonnen entstanden, die heute Donatellos Namen tragen: Tonreliefs, mit Wasserfarben naturalistisch bemalt oder bronziert, Abgüsse in stucco, meist ebenfalls polychrom, Vervielfältigungen von Originalen und Modellen, auch in kleinen Plaketten aus Bronze und Blei. Sehr vieles davon ist Gehilfenarbeit. Schon Vasari nennt aber marmorne Madonnenreliefs Donatellos, Arbeiten im feinsten stiacciato, die zu seiner Zeit als Hauptwerke von größter Vollendung galten: bei den Medici, bei Jacopo Capponi, Antonio de' Nobili, Bartolommeo Gondi, Lelio Torelli. Dazu zählen die schon erwähnten Madonnen Pazzi und Orlandini im Berliner Museum (Abb. 59). Die großen mehr dekorativ gehaltenen marmornen Hochreliefs am Grabdenkmal Johanns XXIII. und am Brancacci-Monument hat Donatello jedenfalls genehmigt, mag selbst ihr Entwurf von Michelozzo stammen, und ebenso geht das Medaillon im Tympanon des südlichen Querschiff-Portals am Dom von Siena auf seine Erfindung zurück. Ebenso das Bronzerelief mit ausgeschnittenen Konturen im Louvre, Maria, das Kind an sich pressend: ein Werk von solcher Reife der Form, daß man es früher dem sechzehnten Jahrhundert zuwies.

Abb. 128. Die Frauen am leeren Grabe Christi.
Relief für die Kanzeln von S. Lorenzo. Florenz. (Zu Seite 112.)

Weitaus die größte Reihe sind freilich

Reliefs aus Ton-, Stuck- oder Papiermasse, effektvoll bemalt, wie das stattliche Andachtsbild mit der betenden Madonna im Berliner Museum (Abb. 66), oder aber nur ganz skizzenhaft. Die reichste Sammlung von diesen besitzt dank Wilhelm Bode ebenfalls Berlin, doch auch der Louvre, der in dem bemalten Tonrelief der beiden nach links blickenden Profilgestalten ein besonders köstliches Werk umschließt, ferner das South-Kensington-Museum, Florenz und etliche Privatsammlungen sind bei der Erörterung dieses Themas zu durchmustern. Authentisch in jedem Sinn ist lediglich das winzige Madonnenbild im Hintergrund der „Anerkennung des Kindes" in Padua (Abb. 130). Bei allen übrigen entscheidet zuletzt nur die Stilkritik, und dieser erwachsen hier die schwersten Aufgaben. Das ganze Problem der „Donatello-Werkstatt und -Schule" rollt sich dabei auf. Es an dieser Stelle auch nur zu streifen, ist ebensowenig möglich wie geboten. Die allgemeine Wertung muß genügen. Sie aber ist unerläßlich. Denn Donatellos Madonnen sind ein wesentlicher Beitrag zu seinem Charakterbild. Neben der gewaltigen Reihe seiner Männergestalten voll lebensprühender Wahrheit vergißt man leicht, daß er auch das Weib in köstlicher Mannigfaltigkeit geschildert hat.

Abb. 129. Grablegung.
Relief für die Bronzekanzeln in S. Lorenzo. Florenz. (Zu Seite 113.)

Frauen sind seine am wildesten erregten Figuren, wie die klagenden am Leichnam des Herrn — in einer Frau, der Magdalena, hat sein Realismus den kühnsten Grad erreicht. Da aber ist das Weib nur der Träger einer Kunstweise, die Donatellos gesamtes Schaffen beherrscht. Anders in den Madonnen. In ihnen greift seine psychologische Kunst am tiefsten und findet die zartesten Töne. Die Maria auf der Verkündigung in S. Croce ist ein Loblied auf jungfräuliches Empfinden, voll Anmut und

zugleich voll Weihe. Auch als Mutter entfaltet sie bei Donatello zuweilen ähnlichen Reiz. Ein Beispiel genrehafter Auffassung bietet das liebenswürdige Thronrelief der von Beckerathschen Sammlung in Berlin. In der Mehrzahl seiner Madonnenreliefs aber klingt das Thema „Mutter" bei Donatello ernster als je zuvor, selbst dann, wenn Maria scheinbar nur das Halsband ihres Lieblings zurechtrückt. („Tonrelief mit dem stehenden Kinde". Berlin, Königl. Museum.) das Weib fähig ist: der Mutterliebe und der Mutterſorge. Oft blicken seine Madonnen auf ihr Kind, als sähen sie es zum letzten Male. Sie pressen es an sich, aber über das Glücksgefühl des Beieinanderseins huscht ein Schatten. So in dem kleinen Stuckrelief der Berliner Sammlung (Abb. 131). Wie von furchtbarer Ahnung gepackt, hält da Maria in ganz momentaner Bewegung das Kind vor sich, als wolle sie sich vergewissern, daß es wirklich noch atmet.

Abb. 130. Madonnenbild in der Hintergrunds-Architektur des Bronzereliefs „Anerkennung des Kindes". Padua. S. Antonio. Hochaltar. Vergl. Abb. 110. (Zu Seite 116.)

Schon der Gesichtstypus seiner Madonna ist neu: ein Profil von wahrhaft klassischer Strenge. Eine Größe lebt in seinen Linien, die auch Donatello selbst nur selten fand. Sie behalten etwas Typisches, wie einen Nachhall an die Trecentokunst. Den frühesten Madonnen gibt Donatello gern ein großes Kopftuch und einen schweren Mantel, später macht sich auch hier der Schmucksinn geltend. Die Haare werden phantastisch mit Bändern umwunden, und das Gewand zeigt Einsätze und reiche Stickerei. Überall aber steht dieser formale Reiz psychologisch im Zeichen der edelsten Empfindungen, deren Was hat den Ehelosen solche Empfindung gelehrt? — Donatellos Kunst kennt kein Lächeln, sondern nur ein Lachen, aber wer ihr darum die Seele abspricht wie Ruhmor es tat, den soll man auf diese Madonnenreliefs verweisen. Und doch ist Donatello auch hier Realist. Sein Christkind ist ganz irdisch, oft ein hilfloser, enggewickelter Säugling, der meist ganz „passiv" nur Gegenstand mütterlicher Sorgfalt bleibt, der zuweilen die Händchen zum Munde führt oder nach der Mutter greift, der aber noch nicht — beten kann. Das einzige Mal, wo er in Erregung gerät — auf dem in

Abb. 131. Madonna. Stuckrelief. Berlin. Königl. Museum.
(Zu Seite 117.)

Plaketten nachgebildeten Stuckreliefs des Berliner Museums — geschieht es, weil ihn irgend etwas stört, die schon entblößte volle Brust der Mutter zu nehmen! Meist schmiegt er sich dicht an sie an, und auch die Köpfe sind einander ganz nahe. Dabei kommt Donatello zu denselben Motiven wie später Raffael. Das kleine Medaillon des Paduaner Reliefs ist so völlig das Prototyp zu dessen „Madonna aus dem Hause Tempi" in München, daß man schließen kann, der Urbinate habe es ebenso genau gekannt wie das Relief mit dem toten Geizhals. Aber Donatello sieht auch hier stets als Plastiker. Die „Madonna mit dem kauernden Kinde" (Marmorrelief im Berliner Museum, Abb. 132) ist ein bezeichnendes Beispiel für seine reifste Reliefkunst. Die unterschnittenen Formen stehen hier voreinander und vor dem Fond im „Flächenstil der Gemmen". —

Auch bei diesem Thema gewinnt seine Erzählungsart trotz der Beschränkung auf die Halbfigur zuweilen Fülle und Breite. Häufig sind der Hauptgruppe Cherubimköpfe gesellt. Jenes Berliner Stuckrelief mit der fast erschreckt blickenden Madonna (Abb. 131) erhält in einer 1902 bei Stefano Bardini in Florenz befindlichen, verdorbenen Stucknachbildung einen tabernakelartigen Rahmen und unten zwei stehende, nackte Engelkinder mit Zimbel und Zither. Es ist das Lieblingsmotiv venezianischer Bilder, wie bei der Madonna im South-Kensington-Museum und bei Dr. Weisbach in Berlin. (Vergl. Abb. 58.) Bode hat neuerdings noch eine ganze Reihe von Madonnenreliefs zusammengestellt, bei denen Engelkinder die Szene lebhaft erweitern. Meist sind sie nur in Schulnachbildungen auf uns gekommen, einmal aber — in einem unziselierten Bronzeguß des Louvre und bei Frau Hainauer in Berlin (Abb. 133) — scheint die Skizze des Meisters selbst erhalten. Da verklingt der schwermütige Ernst Mariä in der Fülle fröhlicher Kinderköpfe. Auch die Verehrung des Kindes an der Krippe hat Donatello wiederholt geschildert.

* * *

Die Zahl der Donatello zugeschriebenen Madonnen hat sich in den letzten Jahren vermehrt, die Kinderbüsten dagegen, die man so oft mit ihm verband, sind aus seinem „Werk" zu streichen. Der kleine stehende Christusknabe, den die Kinder bei einer Prozession im Karneval 1497 unter einem Baldachin durch Florenz trugen, und den eine zeitgenössische Quelle ausdrücklich als Werk Donatellos bezeichnet, läßt sich nicht mehr nachweisen. —

Zweifelhaft wird des Meisters Anteil auch bei den kleinen Bronzereliefs mit Darstellungen aus der Passion. Zwei von ihnen nennt Vasari, als Arbeiten Donatellos in der Guardaroba der Medici. Das durch eingewirktes und aufplattiertes Goldorna-

ment besonders schmuck aber auch überladen wirkende Relief des „Kalvarienberges“ im Museo Nazionale in Florenz hat Beziehungen zu den Paduaner Reliefs und zu denen der Kanzeln von S. Lorenzo. Nicht nur die ganze kontrastreiche Auffassung, sondern auch einzelne Figuren sind unbedingt Donatellos Eigentum, doch scheint es sich hier um eine Redaktion durch Schülerhand, wahrscheinlich nur auf Grund einer Zeichnung oder Tonskizze, zu handeln. Wie solche Vorlagen beschaffen waren, zeigt etwa die Stucknachbildung einer Kreuzigung im Berliner Museum oder der unziselierte Rohguß der Plakette mit der Stäupung Christi ebenda. Von solchen Improvisationen bis zur miniaturartig feinen Durchziselierung einzelner Reliefs ist äußerlich ein so weiter Weg, daß hier die Stilkritik versagt. Ein Donatellos selbst durchaus würdiges Meisterstück, auch im Hinblick auf den Grad der Durchbildung, ist das im Besitz von Madame André in Paris befindliche Bronzebild des Martyriums S. Sebastians. Die Reliefstafel der „Grablegung“ im k. k. Hofmuseum in Wien dagegen hat schon die Feinheit von Goldschmiede-Kleinodien. Das widerspricht den Anschauungen Donatellos nicht. Was er selbst als Goldschmied schuf, scheint unwiederbringlich verloren, aber stets teilte er trotz aller Großheit die Freude seiner Zeit am zierlichen Detail. Das beweisen seine Tabernakel-Rahmen, der Helm des David, der Sattel des Gattamelata und das Gewand der Judith. Kleinkunst bringt er an, wo immer es erlaubt ist. Die Büste eines jungen Mannes im Bargello (Abb. 38) trägt einen Cameo um den Hals (Amor auf einem Zwiegespann), Gattamelata in Padua ein wundervolles Medusenhaupt auf der Brust. Selbst die kleine Madonna des Louvre hat auf den Schultern und vor den Brüsten aufgestickte Puttenköpfe. Und alles das ist fein durchgefeilt. Wo Cellini die sorgsame Ziselierung, das „rinettare“ der Bronzen befürwortet, beruft er sich ausdrücklich auf Donatello. Aber es läßt sich nicht bestreiten, daß das Wiener Relief, das technisch zweifellos das vollendetste Werk dieser ganzen Kleinkunst ist, in der Komposition bei aller Großartigkeit und Schönheit die impetuose Frische Donatellos selbst noch mehr vermissen läßt als die kleine Plakette der „Pietà“ des Bargello im Stile Bertoldos. Die „Gebärdensprache ist schon erstarrt, aus der gewohnheitsmäßigen Wiederholung bestimmter Arm- und Handhaltungen geboren“. Umfang und Tragweite quattrocentistischer Atelierkunst zeigt eben kein Meister bedeutsamer als Donatello. Schuf er doch so aus dem Vollen, daß selbst winzige Schößlinge vom Baume seiner Phantasie kostbar wurden und neue Wurzeln schlugen. —

Und dabei gibt es von ihm neben den selbständigen Figuren, Gruppen, Reliefs und den Erzeugnissen feinster Kleinkunst von Anfang an bis in die Spätzeit eine Reihe jetzt meist verschollener rein dekorativer Arbeiten, die der Aufgabe nach heute eines gefeierten Bildhauers unwert erscheinen. Die mit „vergoldetem Blei“ bekleidete Marmorstatue, die er 1415 zusammen mit Brunelleschi für den Dom schuf, mochte keine geringere Be-

Abb. 132. Madonna. Marmorrelief.
Berlin. Königl. Museum. (Zu Seite 118.)

Abb. 133. Bronze-Medaillon.
Im Louvre in Paris und in der Sammlung Hainauer in Berlin.
(Zu Seite 118.)

deutung haben als seine übrigen Steinfiguren dort und am Campanile. Die beiden Kolosse, die nach Vasari vor dem Dom an den Kapellen-Ecken aufgestellt wurden — wohl „giganti“ nach Art der ebenso genannten Krönungsstatuen an den Chorpfeilern des Mailänder Domes — waren zwar aus dem vergänglichen Material von Stuck und Ziegeln, aber wahrscheinlich zur Ausführung in Haustein bestimmt. Wir hören jedoch auch von lediglich dekorativen Skulpturen, von Familienwappen für Hausfronten und Kamine. Daß auch sie ganz den Stempel seiner Eigenart tragen konnten, beweist das große Wappen im Treppenhaus der Martelli (Abb. 134 u. 135), nicht nur ein Prachtstück großzügiger Arbeit, sondern auch in der Auffassung ganz originell. Dem Mann scheint das um seinen Hals hängende Wappen zu schwer, und er öffnet den breiten Mund wie zur Klage. Ein Gegenstück an Frische der Arbeit ist der „Marzocco“, der prachtvolle Löwe, der mit dem Florentiner Wappen auf wuchtigem Sockel ursprünglich am Signorenpalast Wacht hielt und jetzt, dort durch ein Bronze-Exemplar ersetzt, zu besserem Schutz in das Museo Nazionale übertragen ist (Abb. 136 u. 137). Er gilt als ein Werk Donatellos, und das erscheint wenigstens durch die Großzügigkeit der Formen gerechtfertigt. Was bei Arbeiten dieser Gattung Donatellos eigenhändige Ausführung bedeutete, lehren die Marmor-Medaillons im Hof des Medici-Palastes (Abb. 138). Diese Vergrößerungen nach antiken Gemmen hat er höchstens in den Hauptlinien angelegt, während die Ausführung Gehilfen überlassen bleibt. Es fehlt seine Formenfrische.

Ähnlich mag Donatellos Verhältnis zu vielen anderen Arbeiten gewesen sein, die man ihm zu Vasaris Zeit zuschrieb. Für die Medici und die Pazzi schuf er Brunnen mit Granitbecken, für die Martelli in der Unterkirche in S. Lorenzo einen Sarkophag „nach Art eines weidengeflochtenen Korbes“. An dem köstlichen Taufbecken in der Sakristei von S. Lorenzo hat freilich Verrocchio sicher mehr Anteil als Donatello, und auch Vasaris Angabe, Donatello habe zu den derb geschnitzten Putten in der Sagrestia nuova des Domes die Zeichnungen geliefert, ist stilkritisch ebenso fragwürdig, wie die gleiche Behauptung betreffs der Seraphimköpfe im Fries der Vorhalle zur Pazzikapelle. Auch für eines der Glasgemälde im Tambour der Domkuppel soll er die Zeichnung gemacht haben. Es befindet sich in der Mitte, dem Eingang gegenüber, und stellt die „Krönung Mariä“ dar. Komposition und Koloristik sind hergebracht und ohne bedeutendere Fernwirkung.

Vasari weiß noch von vielen in Florenz zerstreuten, meist mehr dekorativen Arbeiten Donatellos zu berichten. Schon zu seiner Zeit war dessen Name offenbar fast ein Kollektivbegriff für gute Quattrocentoplastik geworden, und mehrmals betont der Aretiner selbst, Donatello habe in seiner Rastlosigkeit mit echter Künstlerfreude „an alle möglichen Sachen Hand angelegt, ohne lange zu bedenken, ob sie niedrig oder wertvoll seien“.

* * *

VIII.

Arbeitsart und Technik.

Goethe ſagt einmal: „Kunſt ruht auf Handwerk.“ —

Es gibt Zeiten, in denen dieſe Lehre vergeſſen war, das Quattrocento aber bezeugt ſie mit ſeiner ganzen Kunſt. Und nirgends eindringlicher als in der Donatellos. Er wurde einer der Erſten der Kunſtgeſchichte, aber die Herkunft aus der Steinmetz-Werkſtatt verleugnet er niemals. Ton und Wachs zu formen, den Steinblock zu behauen — das war ſein Denken und Dichten. „Magister intagli et lapidum“ nannte er ſich. Aber er betrieb dieſe „Meiſterſchaft“ im größten Maßſtab. Die Summe ſeiner achtzigjährigen Lebensarbeit iſt ſchon rein zahlenmäßig in der Plaſtik des fünfzehnten Jahrhunderts unvergleichlich, vor allem aber: ſie verteilt ſich auf ein weit umfaſſenderes Gebiet als etwa das Schaffen Quercias oder Ghibertis. Von vielem haben wir nur Kunde. So von ſeinen Goldſchmiedearbeiten, ſeinen Bauzeichnungen, ſeinen Truhendekorationen in stucco. Erhalten aber ſind von ihm alle Gattungen der im höchſten Sinne des Wortes „dekorativen“ Plaſtik: überlebensgroße Steinfiguren als Mauerſchmuck, großzügige Steinſkulptur für architektoniſche Grabmonumente, Tabernakel, Brüſtungen, und mit gleicher Bedeutung in Bronze: Grabfiguren und Reliefs, Statuen und Statuetten für Taufbrunnen, Altäre, Kanzeln, Brunnen. Schon da will das Einzelne faſt ſtets auch an ſich gewürdigt ſein, nicht nur als Teilſtück des dekorativen Ganzen. Dazu die Pauſchalaufträge für die bildneriſche Dekoration ganzer Innenräume und Höfe. Dazu aber auch die völlig ſelbſtändige Denkmalplaſtik, aufſteigend von Grab-Platten und -Büſten zu Statuen, zu Gruppen, bis zur Krönung durch das Reiter-Monument. Dazu endlich die große Reihe von Arbeiten, die lediglich der Sammlerfreude und Hauskunſt dienen. Und dieſe Fülle der Hauptbilder meiſt noch umrankt von reichem figürlichem oder ornamentalem Beiwerk, das vom Maßſtab der Fernwirkung herabführt bis zur Kleinkunſt der Plaketten! Selbſt die lediglich ornamentale Arbeit fehlt nicht. Das alles umfaßt aber nur, was unter Donatellos perſönlichem Namen geht, noch nicht die kaum berechenbare Kleinmünze, in die das Gold ſeiner Erfindungen durch die Atelierkunſt umgeprägt wurde: die Nachbildungen ſeiner Modelle, die auf den Kunſtſinn ſeiner Zeit, beſonders aber auf das Kunſtſchaffen in Dekoration und Kunſtgewerbe, kaum minder befruchtend wirkten wie in der

Abb. 134. Martelli-Wappen. Florenz. Caſa Martelli. (Zu Seite 120.)

Abb. 135. Kopf vom Träger des Martelli-Wappens. Vergl. Abb. 134. (Zu Seite 120.)

Hochrenaissance die Kupferstiche nach den Handzeichnungen Raffaels. —

Ein „Großmeister“ in der Tat war Donatello schon in der Art und Ausdehnung seines Kunstbetriebes.

Das aber bedingte eine weitgehende Arbeitsteilung. Zunächst eine direkte Teilung mit anderen. In dem langjährigen Verhältnis zu Michelozzo (1426—1435) erscheint sie in jedem Sinn als Doppelfirma. Davon zu unterscheiden ist natürlich das gelegentliche Zusammenarbeiten wie mit Giovanni di Bartolo il Rosso und mit Brunelleschi, und von diesen Verbindungen mit gleichen Rechten und Pflichten wiederum verschieden ist die Stellung zu den „compagni“, deren in Padua nicht weniger als fünf genannt werden. Solche „compagni“ waren meist ehemalige Gesellen und Schüler, und dieser „garzoni“ und „discepoli“ konnte der Großbetrieb natürlich nie entraten. Rechnet man die besonderen Techniker — Gießer, Vergolder, Maler — hinzu, so ergibt sich beispielsweise für die Jahre 1447—1449 in Padua ein sehr stattliches Atelier von fünfzehn bis zwanzig Leuten. Das bestätigt auch Baccio Bandinelli, und noch im Greisenalter in Florenz beschäftigte Donatello regelmäßig mindestens vier garzoni.

Abb. 136. „Marzocco“. Florenz. Museo Nazionale. (Original.)
Nach einer Originalphotographie von Gebrüder Alinari in Florenz. (Zu Seite 120.)

Dem Namen nach sind uns selbst von den besseren Kräften, die sich dann selbständig weiterbildeten, doch nur wenige bekannt. So für die Steinarbeiten neben Rosso später: Pagno di Lapo Portigiani, Andrea di Lazzaro Cavalcanti, genannt Buggiano, Agostino di Duccio und Simone Ferrucci; für die Bronzen neben Michelozzo später besonders Bertoldo di Giovanni, Giovanni da Pisa und Bartolommeo Bellano. Dazu kommen bei stilkritischer Sichtung eine Fülle so handwerksmäßiger Kräfte, daß ihre Verwendung in Erstaunen setzt. Zuweilen mag es sich um Kopien und Variationen handeln, die ohne Willen und Wissen Donatellos hergestellt wurden, um eine Art Raubbau, wie er jüngst auch auf dem Gebiet des Kupferstichs Mantegna gegenüber nachgewiesen ist, oft aber ist dies ausgeschlossen, und die Arbeit trotzdem — wie an einzelnen Teilen der Prato-Kanzel und an jenen Medaillons des Medici-Palastes (Abb. 138) — auffallend derb. Der Großbetrieb hat eben auch Schattenseiten! —

Das Maß dieser Arbeitsteilung in jedem Einzelfall richtig zu werten, ist eine Hauptaufgabe der heutigen Donatello-Forschung, die besonders durch Wilhelm Bode schon oft zuverlässig gelöst ist. Allein man darf dabei in der Schlußfolgerung nicht zu weit gehen. Donatello hat die urkundlich mit seinem Namen verbundenen Werke nicht nur entworfen, sondern auch ihre Ausführung meist so, wie wir sie jetzt vor uns sehen, genehmigt. Er trug für sie die Verantwortung, als er sie unter seinem Zeichen aus seinem Atelier ließ — er trägt sie füglich auch vor der Kunstgeschichte. Und das in deren Sinn Entscheidende bleibt doch stets die erfindende, schöpferische Kraft.

Freilich zeigt sich diese in sehr verschiedenartig gebrochenen Strahlen. Am unmittelbarsten spricht sie aus der ersten Skizze. Vasari rühmt an den in seinem Besitz befindlichen Zeichnungen Donatellos den sicheren, „resoluten“ Strich. Sie sind nicht erhalten. Was dafür gilt, ist meist

Abb. 137. „Marzocco“. Bronzekopie vor dem Signorenpalaſt. Florenz. (Zu Seite 120.)

Kopie, ſo die Federzeichnung in der Sammlung des Duc d'Aumale nach dem mittleren Teil des Grablegungsreliefs an der Kanzel von S. Lorenzo. Aber wir kennen Donatellos Art, in Ton und Wachs zu ſkizzieren. Mit köſtlicher Friſche lebt ſie in der aus engliſchem Privatbeſitz für das Berliner Muſeum erworbenen Bronzeſtatuette des David (Abb. 85), denn dieſelbe iſt ein Vollguß des Wachsmodells, nach dem der Marmor-David der Caſa Martelli gearbeitet wurde. (Vergl. Abb. 86.) Dieſe Skizze iſt ungleich lebensvoller als das Original. Ohne jede Retouche, zeigt ſie auch, wie wenig Donatello ſeine Modelle detaillierte: nur das Weſentlichſte, nur andeutend, auch nicht annähernd ſo wie etwa Verrocchio. Und doch hören wir bei Donatello nichts von Hilfsmodellen. Wie Michelangelo hat er die winzigen Figürchen ſogleich in den richtigen Maßſtab übertragen. Für ſeine Art, Reliefs zu ſkizzieren, werden neben den meiſten Bronzen die Tonbildwerke wichtig, beſonders das Relief des Forzori-Altares im South-Kenſington-Muſeum in London (Abb. 127).

Von Donatellos fertigen Arbeiten ſagt Vaſari: „Er bot ſtets mehr, als er verſprach.“ Aber Donatello bot nie zu viel! Er beſaß die Kunſt, Modellierholz und Meißel zur rechten Zeit aus der Hand zu legen. Darum wird ſo oft gerühmt, wie trefflich ſeine Werke ihrem Standort angepaßt waren. Das Geheimnis war hier, daß Donatello ſtets das Ganze im Auge hatte. Das iſt ein Grundzug ſeines Schaffens. Aber es kam auch eine meiſterhafte Technik hinzu, die über alle Mittel mit erſtaunlicher Vielſeitigkeit und Sicherheit verfügte. Selbſtverſtändlich über alle Materialien: über Marmor, Sandſtein, Bronze, Terrakotta, Stucco, Holz. Allein dieſe Stoffe haben als Träger von Donatellos künſtleriſchen Ge-

danken sowohl quantitativ wie zeitlich einen verschiedenen Wert. Am häufigsten sind die Bronzen, am seltensten die Holzschnitzereien. Trotz der Schulung im Goldschmiedewerk hat Donatello seinen Weg doch zuerst nur als Steinbildhauer gefunden: bis 1430 beherrscht der Marmor seine Kunst. Dann bevorzugt er bis an sein Ende die Bronze, der er sich schon 1423 mit dem S. Ludwig zuwandte. Diese Vorliebe für die Bronze ist nicht zufällig, hat aber bei ihm einen ganz anderen Grund als etwa bei Ghiberti und Verrocchio. Bei diesen war es die Freude an feinster Ausführung, bei Donatello die Lust an schneller Arbeit, die sich in Ton und Wachs am leichtesten aussprach und dann auch im Erz ihren Furor bewahrte. Adagio war sein Tempo nie. Viele seiner Bronzen wirken wie Improvisationen. Im Alter ging diese skizzenhafte Behandlung zweifellos zu weit. Das rügte schon Michelangelo.

Von strenger Materialstilistik ist nur bei seinen Reliefs die Rede, bei denen Marmor und Bronze ihm auch eine ganz verschiedene Formenauffassung bringen. Anders bei den Statuen. Der bronzene S. Ludwig könnte auch als Modell für eine Steinfigur gedacht sein, und am Bronze-Relief des Sieneser Taufbrunnens ließe sich geradezu das schichtenweise Abtragen des Marmors erörtern. Aber in der technischen Behandlung der einzelnen Materialien zeigt sich eine staunenswerte Mannigfaltigkeit. Schon beim Haustein. Die Marmorstatuen an Or San Michele und am Campanile, denen die Patina von Wind und Wetter sicher war, sind nur mit Raspeln und Feilen übergangen, die hoch am Glockenturm stehenden Figuren aber in größeren Zügen als für nahe Prüfung. Das lehrt am besten ein Vergleich mit dem Georg, bei dem sogar der Metallglanz der Beinschienen durch Politur gegeben ist. Diese Statue hält überhaupt zwischen dekorativer Wirkung und auf Nahsicht berechneter Vollendung unübertrefflich die Mitte. Die Entwickelung von Donatellos Formensprache im Marmor läßt sich am besten an den Köpfen der großen Figuren verfolgen. Der Klassizismus des Marmor-David — am deutlichsten an Augen und Brauen — wird bald verlassen. Schon beim Markus beginnt der große Stil. Möglich, daß diese breitere Formenbehandlung sich zuerst durch das Zusammenarbeiten mit Rosso entwickelt hat, denn auch der Kopf des Abraham zeigt sie. Später, in Rom, trat dann das Studium der dekorativen Plastik der Antike hinzu, doch konnte sich Donatello auch aus eigener Kraft zu jener unvergleichlichen Wucht der Formenbehandlung erheben, die im Kopf des Zuccone und Jeremias ihren Höhepunkt erreicht. In einem gewissen Gegensatz zu dieser Bravour scharf gegeneinander abgesetzter Formen steht die mehr impressionistisch weiche Behandlung des so-

Abb. 138. Marmor-Medaillon im Hof des Medici-Palastes. Florenz. (Zu Seite 77 u. 120.)

genannten Poggio-Kopfes mit ſeinem maleriſchen Lichtſpiel.

Anders als bei dieſen Figuren überlebensgroßen Maßſtabes bringt Donatello den Marmor bei intimer Prüfung aus der Nähe zum Sprechen. Darin iſt das Meiſterſtück ſeiner durchweg perſönlichen Ausführung des Johannes der Caſa Martelli. Aber man vergleiche ihn mit dem bärtigen Johannes im Bargello! Da zeigt ſich, was auch bei ſolchen feineren Werken der ſtellenweiſe Anteil von Gehilfen beſagt. Das Fell, das am Martelli-Johannes von köſtlichſter Naturwahrheit iſt, wird am Bargello-Täufer handwerksmäßig vergröbert (Abb. 139), ebenſo das Haar. Die Füße dagegen (Abb. 140) ſind vortrefflich modelliert.

Abb. 139. Detail von den Täufer-Statuen des Bargello und der Caſa Martelli. (Zu Seite 125.)

Ein anderer charakteriſtiſcher Fall von Gehilfenarbeit liegt bei den Masken des Tabernakels vor, das anfangs den S. Ludwig Donatellos und ſpäter Verrocchios Gruppe aufnahm. Während die links befindliche Maske durch die lockere Wiedergabe des Haares und Bartes die Meiſterhand offenbart, zeigt die rechte eine ganz konventionelle Behandlung mit parallelen Eintiefungen (Abb. 51 u. 52). Vollends unperſönlich iſt die Ausführung des Marmor-David der Caſa Martelli, der einzigen unvollendet gebliebenen, weil an verſchiedenen Stellen verhauenen Statue, deren Modell in der oben genannten Berliner Statuette erhalten iſt. Unter den Marmorreliefs iſt beſonders die Berliner Madonna aus der Caſa Pazzi von höchſter Feinheit auch der techniſchen Arbeit. Aber ſo „glatt" wie Michelozzo wird Donatello nie. Für ſeine Steintechnik bei minderwertigem Material werden die beiden Pole durch das Johannesrelief im Bargello und durch den Schildhalter des Martelli-Wappens bezeichnet: dort eine miniaturartige Feinheit — hier alles mit großzügiger Verve gleichſam al fresco.

Ähnliche, ebenſo gut motivierte Gegenſätze zeigen auch die Bronzen. Gegoſſen wurden die größeren unter ihnen nicht von Donatello, ſondern von Michelozzo oder von Spezialtechnikern. Nur gelegentliche Atelierguſſe nahm Donatello ſelbſt vor. Im Gießen war er wenig geübt. Aber die Vollendung, nachdem die Gußhaut entfernt war, gab er perſönlich oder er überwachte ſie wenigſtens, und da führt die Stufenleiter wiederum vom Flotteſten bis zum Feinſten. An den Türen von S. Lorenzo iſt nur mit der Feile nachgearbeitet, die Oberfläche jedoch nicht geglättet, dagegen ſind Bronzen, die nicht als Teile eines großen architektoniſchen Ganzen gedacht, ſondern bildartig aus der Nähe geſehen werden ſollten wie die Paduaner Reliefs, außerordentlich ſauber durchgearbeitet. Die vollſtändige Vergoldung kam hinzu, doch gerade wo ſie fehlt, erreicht er die größte ſtoffliche Wahrheit: man beachte nur die durch Feilen erreichte Ledertextur am Gürtel des Cupido-Atys! Ähnliches lehrt die Vergleichung der Köpfe. — Über die Berechtigung des Ziſelierens dachte man im ſechzehnten Jahrhundert ſehr verſchieden. Vaſari erteilt den Gießern, die es durch die Reinheit ihres Guſſes überflüſſig machten, das höchſte Lob, Cellini aber tritt für das Nachziſelieren der Bronzen ein und rühmt dabei gerade das ſorgſame Vorgehen Donatellos. Ob dieſer jedoch ſelbſt in der Tat ſo ſubtile Feinarbeit billigte, wie ſie die Wiener „Grablegung" und die Martelli-Kapitel zeigen, bleibt fraglich. Sein Hauptintereſſe galt jedenfalls der Geſamtwirkung, nicht den Einzelheiten. Er rechnete ſtets mit dem Ganzen. Das bezeugen ſelbſt ſeine winzigſten

Abb. 140. Fuß der Täuferstatue im Bargello. Vergl. Abb. 31 u. 139. (Zu Seite 125.)

Plaketten und Tonreliefs. — Die Raschheit seines Schaffens fand das gefügigste Werkzeug im Ton. Oft begnügte er sich überhaupt damit, seine Gedanken diesem anzuvertrauen. Dann wurde die Skizze gebrannt: ein zwar zerbrechliches aber ganz unverfälschtes Stück seines Kunstschaffens. Fast stets kam auch die Farbe hinzu, keine konventionelle — die Koloristik der Robbia-Arbeiten war kaum nach Donatellos Sinn — sondern eine völlig naturalistische. An der Berliner Giovannino-Büste besteht die vorn zusammengeknüpfte Draperie aus leimgetränktem, tiefrot gefärbtem Stoff. Die Madonnen waren, soweit sie nicht bloß als Skizzen für Bronzeguß gedient haben, reich bemalt und vergoldet. Ganz so wie der Ton wurde auch der Stuck für die großen Stücke oder auch für Abgüsse behandelt. Wie skizzenhaft Donatello in der dekorativen Tonplastik bleiben konnte, lehren die Evangelisten in S. Lorenzo. Aber auch dort trug die Farbe viel zur Wirkung bei. Am wenigsten hat der Meister in Holz gearbeitet, das natürlich ebenfalls polychrom gefärbt ward.

Die Farbenfreude Donatellos spiegelt sich auch in seiner Lieblingsdekoration mit mosaikartig angebrachten farbigen und goldigen Glaspasten. Das war ein in Florenz bodenwüchsiger Schmuck, dessen Reiz S. Miniato, der Dom und der Campanile schätzen lehrten.

Auch in der Technik aller seiner Bildwerke bleibt Donatello ein Erbe des Trecento, aber er erfüllte das Überkommene mit völlig neuem Geist.

IX.

Persönliches.

Vasari zeichnet von Donatello ein klares Charakterbild: ein schlichter Mensch, der nur seiner Kunst lebt, bescheiden, aber doch seines Wertes bewußt, hilfsbereit, ein vortrefflicher Freund, auf äußeren Vorteil nicht bedacht, in Geldsachen unerfahren, freigebig, jovial, gelegentlich sarkastisch.

Donatellos äußeres Leben in Florenz verlief danach ohne Stürme. Selbst daß er sich durchringen mußte, liest man nur zwischen den Zeilen. Seine Stellung unter den Künstlern wird schon durch die intime Freundschaft mit Brunelleschi und Paolo Uccello gekennzeichnet. Er wurde bald populär. Cosimo de' Medici unterstützte ihn zuerst, und machte ihn dann zu seinem Vertrauten. Auch die Martelli gaben ihm nicht mehr, als sie von ihm empfingen. Aufträge flossen ihm bald so zahlreich zu, daß er nur einen Teil derselben ausführen konnte. Unvermählt, wohnte er in Florenz mit seiner Mutter Orsa zusammen, die erst als Achtzigerin starb, und nahm auch seine Schwester Tita mit ihrem Sohn Giuliano zu sich, als sie Witwe und bedürftig geworden. Aber er lebte in sehr einfachen Verhältnissen. Besser, als alle anekdotenhaften Erzählungen zeigt das der Brief, mit dem Mattheo degli Organi im Juni 1434 die Vorsteher der Dombauhütte von Prato in Donatellos eigenem Namen bittet, ihm doch „per Dio" einiges Geld zu schicken, damit er das Johannesfest in Florenz etwas üppiger begehen könne, und dann selbst hinzufügt: „Ich rate Euch dringend, das zu tun. Donatello ist ein ganz anspruchsloser Mann, schon mit wenigem zufrieden" („è huomo ch'ogni picholo pasto é allui assai, e sta contento a ogni cosa").

Daß Donatello kein guter Geschäftsmann war, wird schon durch seine Verträge bezeugt. Meist ließ er sie von anderen schließen, die dann — wie 1434 Pagno di Lapo in Siena — auch seine Ansprüche ordneten. Die Leichtigkeit, mit der er übernommene Verpflichtungen fallen ließ, teilt er mit allen Renaissancekünstlern, andererseits aber stellte er an sich selbst die höchsten Ansprüche. Aber er wußte auch sehr wohl, was seine Kunst bedeutete. Zwei Anekdoten sind für seine

ganze Art zu charakteristisch, als daß sie hier übergangen werden dürften. Die Schuhmacherzunft hatte ihre Philippus-Statue für Or San Michele zuerst Donatello aufgetragen, dann aber, da sie mit ihm über den Preis nicht einig wurde, dem Nanni di Banco. Doch da kam man vom Regen in die Traufe, denn dieser verlangte schließlich für sein Werk noch mehr. Donatello soll sein Gutachten abgeben, und man erwartet natürlich, er werde den begünstigten Nebenbuhler im Stich lassen. Statt dessen aber schätzt er dessen Arbeit noch höher ein als dieser selbst und höher als seine eigene: „Denn — so erwidert er dem verblüfften Zunftvorstand — dieser gute Mann ist in seiner Kunst nicht das, was ich bin; zu einem tüchtigen Werk braucht er daher mehr Mühe und Zeit. So ist es nur billig, daß er auch besser bezahlt wird!“ — Die zweite Anekdote ist die von dem Genueser Großkaufmann, der mit Donatello um einen Bronzekopf feilscht und ihm dabei die kurze Arbeitszeit vorhält. Da fährt ihn Donatello wütend an, solche Ansicht gehöre auf den Getreidemarkt; in einer Minute könne man zerstören, was unwiederbringlich sei; — wirft den Bronzekopf in Stücke und ist selbst durch Cosimos Fürsprache nicht zu bewegen, ihn von neuem zu beginnen. —

Donatellos Bildung stand im Zeichen des Humanismus, ging jedoch über das Bereich seiner Kunst kaum wesentlich hinaus. Da freilich war er ein Kenner ersten Ranges. Sein Rat bei Ankäufen antiker Gemmen wurde selbst von auswärts erbeten.

Am ausführlichsten wird Vasari in seinem Bericht über Donatellos letzte Jahre. Sie verliefen unter den Gebresten des Greisenalters, aber ohne Sorgen. Cosimo soll seinen Lieblingsmeister seinem Sohn Piero noch auf dem Sterbebett empfohlen haben, und dieser glaubte dem väterlichen Wunsch nicht besser entsprechen zu können, als dadurch, daß er Donatello einen kleinen Landsitz in Caffagiuolo schenkte. Aber Donatello, der übrigens auch schon in Prato ein von einem Bauern besorgtes Anwesen hatte, behagten die Mühen des Grundbesitzes nicht. Bald deckte ihm der Wind den Taubenschlag ab, bald zerstörte ihm ein Wetter Früchte und Wein, bald ward sein Vieh beschlagnahmt. „Lieber wolle er Hungers sterben!“ — so klagte er seinem Gönner, der den Ertrag des Gütchens dann in eine wöchentliche Rente verwandelte. Sie reichte bequem für Donatello und seine „garzoni“, und nun war der Alte in seinem Häuschen in der Via del Cocomero, nah beim Nonnenkloster S. Niccolò, guter Dinge, bis ihn die Gicht ans Lager fesselte. Verwandte, die sich im Leben wenig um ihn bekümmert, nun aber der Erbschaft wegen sich an ihn machten, soll er drastisch abgewiesen haben. Seinem Sarge folgte mit der Künstlerschaft die halbe Stadt. Seine Ruhestätte erhielt er auf eigenen Wunsch in S. Lorenzo, seinem Gönner Cosimo de' Medici wie im Leben, so auch im Tode nahe. —

Schon damals mochte man in Florenz empfinden, daß man einen der letzten Zeugen der „guten alten Zeit“ zu Grabe trug. In Vasaris Schilderung klingt das noch stärker nach. Als er schrieb, hatten sich die Florentiner Künstler unter dem „Protektorat“ des „Duca“ Cosimo zu einer „Accademia“ verbunden. Damals diktierte Cellini seine Lebensgeschichte, und Francesco Bocchi verfaßte seinen langatmigen Traktat über die Georgs-Statue. Da bekam der Handwerkskittel des älteren Geschlechtes besonderen Reiz, und sein Träger schien eine scharf umrissene Gestalt. Aber Vasari kannte doch auch den geistreichen Ausspruch des Kunstkenners Don Vincenzo Borghini, der die Handzeichnungen Donatellos und Michelangelos mit den griechischen Worten begleitete: entweder „donatellisiert“ Buonarotti, oder es „buonarottisierte“ Donatello.

Spürte man im sechzehnten Jahrhundert nicht schon, daß diese beiden Großen trotz aller Verschiedenheit auch eine psychologische Gemeinschaft verband, daß in Donatello auch etwas von jener „terribilità“ Michelangelos wirkte? Michelangelo war oft auch persönlich unnahbar. Von Donatello hören wir das nicht. Die schriftliche Überlieferung schildert nur den einfachen, in sich harmonischen Teil seines Wesens. In die Tiefen seines Seelenlebens leuchten nur seine Werke.

Literatur.

Die Donatello-Literatur ist besonders seit dem Jubiläum 1886 sehr umfangreich und zugleich international geworden, am wesentlichsten aber ist an ihr doch gerade die deutsche Forschung beteiligt. Schon die Aufsätze Wilhelm Bodes im „Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen" (1888—1902) erörtern Donatellos Schaffen nach allen Richtungen. Am zugänglichsten zusammengefaßt wurden sie von Bode selbst in seiner Bearbeitung von Burckhardts „Cicerone" (achte Auflage 1900, S. 414 ff.) und im Text zu dem von Bruckmann in München herausgegebenen Tafelwerk: Denkmäler der Renaissance-Skulptur in Italien, S. 13—42; ferner in dem der italienischen Plastik gewidmeten Handbuch der Königlichen Museen zu Berlin, Berlin 1891, S. 55 ff. und neuerdings in: „Florentiner Bildhauer der Renaissance". Berlin 1902, I—III.

Neben Bodes grundlegenden Studien seien hier nur einige der am leichtesten zugänglichen, wichtigsten Bücher genannt, die Donatellos Kunst in ihrer Gesamtheit behandeln.

Hans Semper, Donatello, seine Zeit und seine Schule. Wien 1875 (Quellenschriften für Kunstgeschichte IX; Ergänzung 1887, Innsbruck).

Eugène Müntz, Donatello (Les artistes célèbres). Paris 1885.

Schmarsow, Donatello. Breslau 1886.

Cavalucci, Vita ed opere del Donatello. Milano 1886.

H. v. Tschudi, Donatello e la critica moderna. Torino 1887.

Semrau, Donatellos Kanzeln in S. Lorenzo. Breslau 1891.

C. Frey, Il Codice Magliabechiano. XVII, 17. Berlin 1892. Note ed aggiunte, S. 280 bis 308.

Pastor, Donatello. Eine evolutionistische Untersuchung auf kunsthistorischem Gebiete. Gießen 1882.

Reymond, La sculpture florentine. II. Première moitié du XV. siècle. Florence 1898. (Sonderausgabe „Donatello" 1899.)

Hope Rea, Donatello. London 1900. (The great masters in painting and sculpture.)

Ältere Quellen in der 1886 im Anschluß an den Katalog der Florentiner Donatello-Ausstellung veröffentlichten Bibliographie. Für die vorliegende Arbeit wurde selbstverständlich die gesamte Literatur auch in ihren kleineren Studien über Einzelfragen herangezogen.

Verzeichnis der Abbildungen.

Abb.		Seite
	Donatello. Holzschnitt in der zweiten Auflage der Künstlerbiographien Vasaris vom Jahre 1568. (Titelbild)	2
1.	S. Georg bekämpft den Drachen. Sockelrelief an der Nische des S. Georg. Florenz. Or San Michele	5
2.	Marmorschranke. Sakristei von S. Lorenzo. Florenz	6
3.	Ursprüngliche Frontdekoration des Flotiner Domes. Alte Zeichnung im Museum der Opera del Duomo	7
4.	Nördliches Domportal. Florenz	8
5.	Or San Michele. Eckansicht. Florenz	9
6.	David. Marmor. Florenz. Museo Nazionale (Bargello)	10
7.	Johannes der Evangelist. Florenz. Dom	11
8.	S. Petrus. Florenz. Or San Michele	12
9.	S. Markus. Florenz. Or San Michele	13
10.	S. Georg. Florenz. Museo Nazionale (Bargello). Ehemals an Or San Michele	14
11.	Kopf des Marmor-David	15
12.	Kopf des Goliath am Marmor-David	15
13.	Kopf des S. Markus	16
14.	Kopf des S. Georg	17
15.	Kruzifix. Florenz. S. Croce	18
16.	Campanile. Westfront. Florenz	19
17.	Campanile. Ostfront. Florenz	20
18.	S. Ludwig von Toulouse. Florenz. S. Croce. Vor Or San Michele	21
19.	Johannes der Täufer. Berlin. Königl. Museum	22
20.	Johannes der Täufer. Florenz. Campanile. Westfront	23
21.	Abraham und Isaak. Florenz. Campanile. Ostfront	24
22.	Haupt des Abraham	25
23.	Prophet (Josua? oder Moses?). Florenz. Campanile. Ostfront	26
24.	Prophet (Jeremias?). Florenz. Campanile. Westfront	27
25.	Prophet (Jonas?), sogen. „Zuccone". Florenz. Campanile. Westfront	28
26.	Kopf des sogen. Jeremias	29
27.	Kopf des sogen. „Zuccone"	30
28.	Prophet (Habakuk?). Florenz. Campanile. Ostfront	31
29.	Prophet (sogen. „Poggio Bracciolini"). Florenz. Dom. Inneres	32
30.	Johannes der Täufer. Florenz. Casa Martelli	33
31.	Johannes der Täufer. Florenz. Museo Nazionale (Bargello)	34
32.	Kopf Johannes des Täufers	35
33.	Kopf des sogen. „Habakuk"	35
34.	Kopf des sogen. „Poggio"	35
35.	Terrakottabüste (sogen. Niccolò dall'Zzano). Florenz. Museo Nazionale (Bargello)	36
36.	Terrakottabüste (sogen. Niccolò dall'Zzano). Florenz. Museo Nazionale (Bargello)	37
37.	Johannes der Täufer. Florenz. Museo Nazionale (Bargello)	38
38.	Bronzebüste. Florenz. Museo Nazionale (Bargello)	39
39.	Johannes der Täufer. Berlin. Königl. Museum	40
40.	S. Lorenzo. Florenz. S. Lorenzo-Sakristei	40
41.	Terrakottabüste. London. South-Kensington-Museum	41
42.	Taufbecken. Siena. S. Giovanni	42
43.	Salome-Relief. Taufbrunnen. Siena. S. Giovanni	43
44.	Spes-Statuette („Hoffnung"). Siena. Taufbrunnen	44
45.	Kappadocische Königstochter am Georg-Relief	45
46.	Fides-Statuette („Glauben"). Siena. Taufbrunnen	46
47.	Engelstatuette. Siena. Taufbrunnen	47
48.	Grabplatte des Bischofs Pecci. Siena. Dom	48
49.	Tabernakel des S. Ludwig von Toulouse. Florenz. Or San Michele	49
50.	Relief vom Tabernakel des S. Ludwig	49
51.	Eckmaske vom Tabernakel des S. Ludwig	50
52.	Eckmaske vom Tabernakel des S. Ludwig	51
53.	Medaillon mit Darstellung der „Dreieinigkeit" vom Tabernakel des S. Ludwig	52
54.	Grabmal des Papstes Johann XXIII. Florenz. Baptisterium	53
55.	Grabfigur des Papstes Johann XXIII.	54